

Conocer Valladolid

IX Curso de patrimonio cultural
2015/16

Cubierta:
El conde Pedro Ansúrez
Ventura Pérez: *Historia de la muy noble y muy Leal Ciudad de Valladolid, recopilada de varios autores en este año de 1759.* Biblioteca Nacional de España

Conocer Valladolid 2015

IX Curso de patrimonio cultural



Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas en el IX Curso *Conocer Valladolid*, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, entre los días 3 y 25 de noviembre del año 2015.

I.S.B.N.: 978-84-16678-11-2
Depósito Legal: VA-773-2016

Una publicación de:



Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción
"Casa de Cervantes", Calle del Rastro, nº 2. 47001 Valladolid
✆ 983 398 004 | www.realacademiaconcepcion.net

Dirección del curso y coordinación editorial: Eloísa Wattenberg García

CON EL PATROCINIO DE:

—Edición digital:



—Edición impresa: AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID
Impresión: Imprenta Municipal

Primera edición: noviembre de 2016
Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

I . VALLADOLID SUBTERRÁNEO

De "El Soto de Medinilla" a la Cultura del Soto 13
Fernando Romero Carnicero | Universidad de Valladolid

El puente y el área arqueológica de Cabezón de Pisuerga. 39
Arturo Balado Pachón | Arqueólogo
Ana Martínez García | Arqueóloga

Apuntes sobre azulejería en Valladolid. De los alcalleres del barrio de Santa María a los maestros talaveranos. 55
Manuel Moratinos | Arqueólogo

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

El uso moderno del ladrillo en Valladolid: claves de lectura 77
Fernando Zaparaín | Académico

El Hospital de la Resurrección: de la mancebía a la Casa Mantilla. 95
María Antonia Fernández del Hoyo | Académica

Casas, casonas y algún que otro palacio del Valladolid perdido 127
Jesús Urrea | Académico

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

La colección de pintura florentina del monasterio de las Descalzas Reales . . 163
Juan Alfonso León | Historiador del arte

La Desamortización en Valladolid: patrimonio mueble 179
José Ignacio Hernández Redondo | Conservador de museos. MNE

A propósito del retablo de Santa Teresa de Diego Valentín Díaz 201
Manuel Arias Martínez | Académico

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

La cátedra de cine de la Universidad de Valladolid 231
Francisco Javier de la Plaza | Académico

Un Valladolid "de novela". Ficciones narrativas ambientadas en Valladolid . . 245
Paz Altés Melgar | Editora

Los bomberos de Valladolid. 500 años de historia. 271
Eduardo Pedruelo Martín | Académico

Desde los comienzos de la Academia su función ha sido la enseñanza. Primero el dibujo, luego las bellas artes y la arquitectura, también las disciplinas técnicas y finalmente la música. El paso del tiempo hizo perder el sentido pedagógico que la Ilustración imprimió a la institución y esta se reorientó, sin perder su tutela sobre las artísticas, pero asumiendo además un papel en la conservación del patrimonio mediante la encomienda o la creación de museos.

Esa función didáctica continúa hoy viva entre los propósitos de la Academia. La opinión, orientación y dictamen sobre materias que afectan a monumentos, conjuntos urbanos, elementos culturales, acerbo inmaterial, arqueología, etc., suponen, además de un deber, el establecimiento de unos principios y la creación de unos fines que pueden contribuir a mantener la herencia patrimonial con el fin de transmitirla lo menos mermada posible.

Otra fórmula de cumplir con los fines de la Academia consiste en difundir científicamente la investigación que realizan sus miembros o convertirse en tribuna de quienes tienen algo que aportar en este mismo sentido. La celebración de cursos y seminarios surge como el vehículo más apropiado, que resultaría limitado si no fuera acompañada con la publicación de dichos estudios.

Este nuevo volumen recoge el IX curso *Conocer Valladolid* que, como en anteriores ediciones, demuestra el amplio abanico de las preocupaciones académicas y el interés por difundir los temas tratados haciendo partícipes a investigadores y curiosos.

Un año más la generosidad del Ayuntamiento hace posible esta publicación, contribuyendo con ella al mejor conocimiento del patrimonio cultural vallisoletano.

Jesús Urrea
Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción inició en 2007 un programa de cursos de divulgación sobre el patrimonio cultural de Valladolid, queriendo contribuir con él a la sensibilización social y a la valoración de nuestro singular legado histórico.

Los cursos están destinados a personas de todas las edades, interesadas en conocer su ciudad y provincia, se programan anualmente y contemplan temas de arqueología, arquitectura, urbanismo, arte y patrimonio inmaterial, complementándose con visitas especiales a lugares de interés.

www.realacademiaconcepcion.net

Programa. Noviembre de 2015

I. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Martes, 3. **El Soto de Medinilla**. *Fernando Romero Carnicero.*

Miércoles, 4. **El puente y el área arqueológica de Cabezón de Pisuerga**. *Arturo Balado y Ana B. Martínez.*

Jueves, 5. **Cerámica decorativa en yacimientos vallisoletanos**. *Manuel Moratinos.*

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

Lunes, 9. **100 años de arquitectura de ladrillo**. *Fernando Zaparaín.*

Martes, 10. **La transformación de un espacio urbano: del hospital de la Resurrección a la Casa Mantilla**. *María Antonia Fernández del Hoyo.*

Miércoles, 11. **Casas, casonas y algún que otro palacio del Valladolid perdido**. *Jesús Urrea.*

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

Lunes, 16. **La colección de pintura florentina del monasterio de las Descalzas Reales**. *Juan Alfonso León.*

Martes, 17. **La Desamortización de Mendizábal en Valladolid. Patrimonio mueble**. *José Ignacio Hernández Redondo.*

Miércoles, 18. **Relicarios vallisoletanos. El retablo de Santa Teresa de Diego Valentín Díaz**. *Manuel Arias Martínez.*

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

Lunes, 23. **La cátedra de cine de la Universidad de Valladolid**. *Francisco Javier de la Plaza.*

Martes, 24. **Un Valladolid "de novela". Ficciones narrativas ambientadas en Valladolid**. *Paz Altés Melgar.*

Miércoles, 25. **500 años de bomberos de Valladolid**. *Eduardo Pedruelo Martín.*

VISITAS: Exposición "Artes del barro". Museo de Valladolid.
Monasterio de las Descalzas Reales.

I
VALLADOLID SUBTERRÁNEO

De "El Soto de Medinilla" a la Cultura del Soto

Fernando Romero Carnicero | Universidad de Valladolid

El puente y el área arqueológica de Cabezón de Pisuerga

Arturo Balado Pachón | Arqueólogo
Ana Martínez García | Arqueóloga

Apuntes sobre azulejería en Valladolid. De los alcalleres del barrio de Santa María a los maestros talaveranos

Manuel Moratinos | Arqueólogo



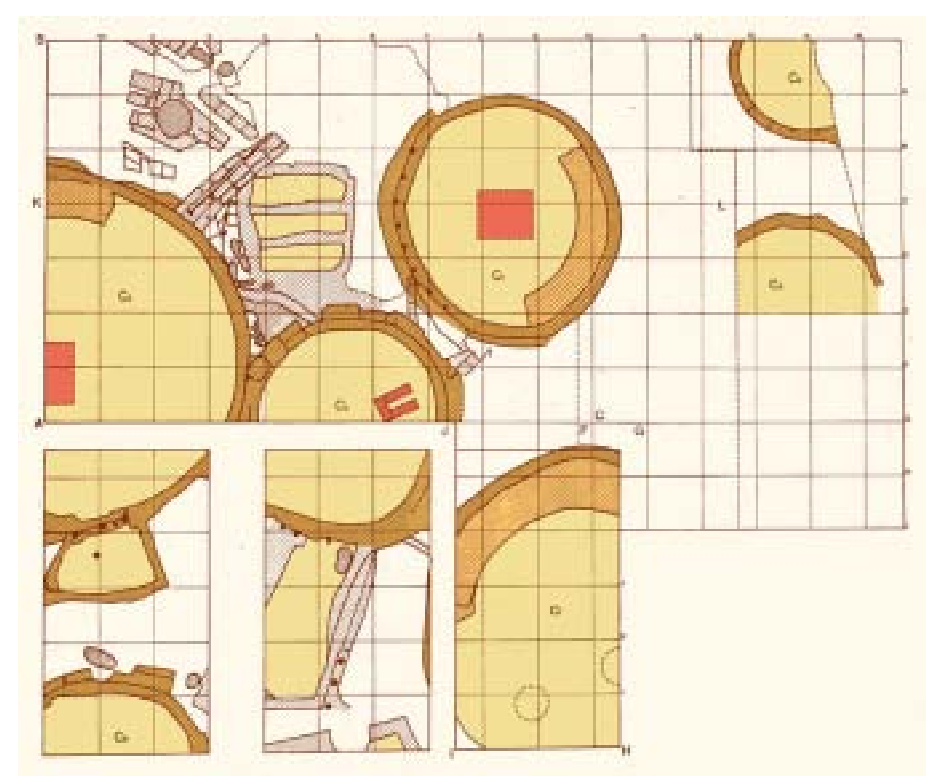
De "El Soto de Medinilla" a la Cultura del Soto

Fernando Romero Carnicero | Universidad de Valladolid

Puede decirse que el yacimiento vallisoletano de "El Soto de Medinilla" es, para los estudiosos de la protohistoria peninsular, el más emblemático de cuantos se conocen en el Duero medio y, paralelamente, un gran desconocido para el público en general. Se debe esto último a que, frente a cuanto acontece en otros lugares arqueológicos, nada permite suponer que, bajo una pequeña elevación del terreno, junto al Pisuerga y apenas a tres kilómetros del centro de Valladolid, yazcan los restos de una serie de poblados cuyas vidas se encadenaron a lo largo de cerca de medio milenio. Tras su descubrimiento en los años treinta del pasado siglo, un número creciente de asentamientos han venido a arrebatarle su carácter señero y nos han permitido identificar a un grupo humano, relativamente homogéneo culturalmente, que caracteriza al Primer Hierro en el centro de la cuenca sedimentaria y al que El Soto de Medinilla ha dado nombre. De ahí el título que da pie a estas páginas –De "El Soto de Medinilla" a la *Cultura del Soto*– y el camino que vamos a recorrer a lo largo de las mismas.

A orillas mismo del Pisuerga…

A las puertas de Valladolid capital, en el cuello de un cerrado meandro del Pisuerga y sobre una superficie de unas dos hectáreas tuvieron su asiento los sucesivos poblados que, uno sobre otro, terminaron por configurar un pequeño montículo –o *tell* en términos arqueológicos– de en torno a cuatro metros de altura. En el siglo pasado, entre las décadas de los años cincuenta y sesenta y bajo la dirección de



Planta del poblado II-3 de El Soto de Medinilla (Palol y Wattenberg, 1974; versión en color cortesía del Museo de Valladolid).

Pedro de Palol, se realizaron las primeras excavaciones sistemáticas en el lugar; los resultados de dichos trabajos, aunque no dados a conocer en detalle, quedaron recogidos en algunos estudios monográficos y merecieron un lugar destacado en la *Carta Arqueológica* de Valladolid (Palol y Wattenberg, 1974: 181-195, figs. 61-66, láms. 26-37, con la bibliografía anterior), lo que posibilitó que pudiéramos ir haciéndonos una idea, siquiera fuera un tanto genérica, de la importancia, interés y significado del yacimiento.

Es así como supimos que, a lo largo de aproximadamente trescientos años, se habían sucedido en el solar un mínimo de cinco poblados, en cuyo desarrollo podían diferenciarse, merced a un potente nivel de incendio, dos grandes fases: pertenecerían a la primera y más antigua, bautizada como Soto I, los dos poblados inferiores, en tanto que a la posterior, o Soto II, corresponderían los tres niveles siguientes; ello ocurría *sensu lato* entre los años 800 y 500 a. C., es decir, durante la etapa que en Prehistoria conocemos como primera Edad del Hierro, y la fecha del 650 a. C. vendría a marcar la separación de las dos fases mencionadas. En todos y cada uno de los poblados citados se identificaron, construidas con adobes, viviendas de planta circular y unas estructuras rectangulares identificadas con graneros o almacenes;

apiñadas unas junto a otras, sin apenas espacios libres, dan la impresión de un alto grado de hacinamiento. Las primeras, de unos seis metros de diámetro por término medio, muestran invariablemente una alta estandarización, apreciable, además de por su planta y material de construcción, en el hecho de que cuenten con banco corrido y hogar central; más aleatorios son la pintura mural, los suelos de adobes frente a los de de arcilla apisonada, los rebordes asimismo de adobes que delimitan algunos hogares o los vestíbulos trapezoidales que caracterizan a algunas de las viviendas de la última fase, datos todos ellos que, aunque no necesariamente se dan de forma conjunta, pudieran estar transmitiéndonos algún índice de diferenciación social. En otro orden de cosas, el hecho de que en ninguna de las viviendas exhumadas llegaran a identificarse restos que apunten a cualquier tipo de actividad que no sea la estrictamente doméstica obligaba a pensar que esta fuera precisamente su función exclusiva. Generalmente de dimensiones más reducidas, las estructuras rectangulares a que hacíamos referencia contaban con un piso de tablas de madera ligeramente por encima del suelo, al objeto de preservar lo que allí se guardara –cereal, setas o leguminosas, en según qué casos– de la humedad.

Si el emplazamiento de El Soto de Medinilla queda protegido en la mayor parte de su perímetro por el curso del Pisuerga, un auténtico foso natural, no por ello dejó de construirse una muralla, cuyo recorrido conocemos, curiosamente en la parte que da al interior del meandro sobre el que se asienta, en un recorrido de veinticinco metros; su vida, no demasiado larga, se circunscribe al poblado Soto I-2. Dicha obra, que cuenta con dos metros de anchura, se encontraba embutida en algunos tramos en una zanja de cimentación que alcanzaba las gravas naturales, alzándose con grandes adobes prismáticos, dispuestos a soga, y conservados, en el mejor de los casos, en alturas de cinco a ocho hiladas; alineamientos de pequeños hoyos de poste indican que al interior presentaba una serie de empalizadas, la primera de las cuales apoyaba directamente sobre el muro y las siguientes, hasta un máximo de cinco, a distancias de entre medio y un metro.

Tanto las construcciones domésticas como las grandes obras defensivas daban a entender el carácter estable de la población soteña y aún abundaría en ello la creencia de que la agricultura fue la base fundamental de su subsistencia. No obstante, los sucesivos repintes de las paredes interiores de las casas, las reconstrucciones de sus pisos u hogares y la superposición de los poblados abrían la posibilidad, hoy poco valorada, de admitir un régimen de vida itinerante, consistente en el abandono del poblado, impuesto por el agotamiento de los campos al practicar una agricultura intensiva, y su vuelta al mismo, tras algunos años, una vez regenerados aquellos.

Ni que decir tiene que las excavaciones que comentamos proporcionaron abundantes restos cerámicos y en mucha menor medida algunos otros metálicos o relacionados con la actividad metalúrgica. Nos remiten los primeros a vasos hechos siempre a mano y cocidos en fuego reductor, cuyos perfiles más antiguos –bitroncocónicos o globulares, con cuellos troncocónicos– se relacionaron entonces con los de las cerámicas aparecidas en las estaciones centroeuropeas del Hallstatt B, evolucionando después con carácter local hacia tipos análogos a los documentados en el



Tramo de muralla de El Soto de Medinilla (excavaciones de Palol, 1965; documento conservado en el Centro de Documentación del Instituto Catalán de Arqueología Clásica (ICAC). Fondo Dr. Pere de Palol, núm. de registro: 027785).

valle del Ebro; se trata, por otro lado, de piezas generalmente lisas, es decir, sin decorar, lo que no excluye que algunos puedan presentar impresiones digitales en el borde o sencillos motivos geométricos incisos bajo el mismo, y mucho más raramente motivos, igualmente geométricos, pintados en rojo o blanco como las europeas del Hallstatt C. Por su parte, la actividad metalúrgica venía avalada por la presencia de algunos fragmentos de moldes de arcilla para la fabricación de piezas de bronce, pues pese a que, como queda dicho, el yacimiento se adscribe a la primera Edad del Hierro, apenas si se identifican todavía elementos fabricados con el nuevo metal.

En fin, cuanto queda dicho hasta aquí, o poco más, es cuanto podía decirse de El Soto de Medinilla a mediados de los años setenta del pasado siglo, habiendo de señalarse también que dos de sus rasgos más peculiares: la planta circular de sus viviendas y la construcción con adobes habrían de convertirse en auténticas señas de identidad a la hora de identificar nuevos poblados de análogo signo (Romero, 1992: 206). El hecho, además, de que tan específicos atributos hicieran de él un *unicum* obligó en buena medida a preguntarse acerca del porqué de los mismos, un interrogante al que dio cumplida respuesta el paradigma imperante por entonces: el invasionismo. En consecuencia, El Soto de Medinilla no sería sino el resultado de la arribada al valle del Pisuerga de comunidades de filiación céltica que, llegadas del este y emparentadas con las navarras del Alto de la Cruz de Cortes –de las que tan solo les diferencian las plantas de sus casas, al ser las de aquellas rectangulares–



Federico Wattenberg dibujando la muralla de El Soto de Medinilla (cortesía de Eloisa Wattenberg).

habrían introducido en la región el cultivo de las gramíneas y la cría del cerdo blanco céltico.

Quizá convendría recordar, antes de seguir adelante, un par de detalles más. En primer lugar, que en la obra mencionada Palol se refería ya a algún otro yacimiento vallisoletano que se mostraba emparentado con El Soto de Medinilla, destacando el de Mota del Marqués y subrayando la expansión de estas gentes hacia el noroeste provincial, donde irían ocupando fundamentalmente los valles de los ríos. Ambiente que, a decir del mismo autor, "corresponde perfectamente a la ecología de agricultores de gramíneas que viven en el valle del río y del valle del río. Es decir, no utilizan para sus construcciones otros materiales que los que les proporciona el río: barro en adobes, estacas de la vegetación que crece al lado del agua, y cañas para las cubiertas" (Palol y Wattenberg, 1974: 32-34).

En segundo lugar, recordar también que, coincidiendo con su actuación en el llamado "Soto céltico", al que nos hemos venido refiriendo hasta ahora, Federico Wattenberg llevó a cabo una intervención puntual en una zona exterior pero inmediata al mismo, en el entonces conocido como "Soto celtibérico" –al que hoy llamaríamos "vacceo"– (Sanz Mínguez, 1997: 505-512), donde la vida del lugar se prolongó por un tiempo indeterminado durante la segunda Edad del Hierro (Wattenberg, 1959: 176-179, tablas I-XII, láms. XI-1 a 6 y XII; Palol y Wattenberg, 1974: 193-194, fig. 67); espacio y momento que sobrepasan los límites de cuanto nos proponemos desarrollar a lo largo de estas páginas.

...Y de otros muchos cursos fluviales y humedales del valle del Duero

¿Dónde y cómo instalarse?

No hubo de pasar mucho tiempo para que nuevos yacimientos fueran engrosando la nómina de los poblados "tipo Soto" y para que, de la mano de una iniciativa editorial surgida al amparo de la España de las autonomías, fueran dados a conocer más allá de los estrictos límites del ámbito académico vallisoletano (Romero, 1985: 88-95). La intensificación de las prospecciones arqueológicas por parte de la Junta de Castilla y León, encaminadas a la elaboración del Inventario Arqueológico de la Comunidad, contribuyeron eficazmente a ello, siendo particularmente interesante en nuestro caso el de la provincia de Valladolid, pues la publicación de sus resultados, en relación con cuanto aquí nos ocupa, arrojó la nada despreciable cifra de ciento treinta y ocho yacimientos soteños (Quintana y Cruz, 1996, fig. 9, tabla 2). A ello vinieron a sumarse una serie de intervenciones arqueológicas, que quedaron plasmadas en dos volúmenes editados por el Gobierno regional; el primero de ellos recoge los resultados de dichas actuaciones (Romero, Sanz y Escudero, eds., 1993), en tanto que el segundo se ocupa de la información aportada por los análisis de diferentes muestras recogidas en el curso de las mismas de cara a la reconstrucción del medio ambiente meseteño a lo largo del último milenio a. C. (Delibes, Romero y Morales, eds., 1995). Y, como cabía esperar, no han faltado a lo largo de todos estos años aportaciones de índole diversa en las que se abordan aspectos más o menos concretos acerca de este mundo, así como algunos trabajos de síntesis y estado de la cuestión sobre el mismo (Delibes y Romero, 1992: 243-256; Romero y Jimeno, 1993: 187-200; Delibes *et al.*, 1995a: 59-88; Fernández Posse, 1998: 46-52 y 141-155; Delibes y Herrán, 2007: 263-310; Romero, Sanz y Álvarez-Sanchís, 2008: 657-680; Delibes y Romero, 2011: 67-86).

Obviamente, cuanto queda dicho no ha venido sino a enriquecer nuestro conocimiento de la primera Edad del Hierro en la meseta norte hasta el punto de que se haya terminado por identificar en ella una cultura arqueológica, la que conocemos como *Cultura del Soto*, que toma su nombre del yacimiento del que venimos hablando, pues no hay que olvidar que hasta no hace demasiado tiempo era el mejor conocido, además del único excavado. Ello ha significado que El Soto de Medinilla haya dejado de ser ese *unicum* de que se hablara en un principio, si bien es preciso reconocer asimismo que, tras nuevas excavaciones en él, en los años 1989-1990 y de la mano una vez más de la Universidad de Valladolid (Delibes, Romero y Ramírez, 1995; Delibes *et al.*, 1995b), ha vuelto a ser, en buena medida, el punto de referencia obligado a la hora de comentar cualquier tema relacionado la Cultura del Soto. A ella precisamente nos referiremos a lo largo de las páginas que siguen, no sin antes señalar que no habremos de insistir en aquellos aspectos de la misma tratados al comentar el yacimiento epónimo, salvo cuando se trate de

comentar descubrimientos dignos de mención; y parece lógico iniciar este recorrido preguntándonos por las estrategias de ocupación del suelo que presidieron la elección de los nuevos establecimientos y por el interés por la defensa de los mismos, así como por las novedades que hayan podido deparar las estructuras domésticas, para concluir repasando los escasos pero interesantes vestigios que apuntan a una incipiente ordenación de las mismas en el seno de algunos poblados (Romero, Sanz y Álvarez-Sanchís, 2008: 657-664; Delibes y Romero, 2011: 67-76 y 79-80).

En relación con el primero de los puntos mencionados habremos de tener presente que, salvo en raras excepciones, nos encontramos siempre ante asentamientos de nueva planta. Así, hay que señalar en principio que las gentes soteñas se repartieron, de forma más o menos regular, por todo el valle medio del Duero, en particular a lo largo de los afluentes de la margen derecha del río, pero también por la penillanura salmantina y las montañas del norte palentino, el Sistema Central o el noroeste zamorano, llegando a adentrarse en la región portuguesa de Trás-os-Montes. Por lo que se refiere a los emplazamientos cabe señalar su variedad –en llano, al borde de los páramos, en cerros aislados, en espigón fluvial, etc.–, algo que parece lógico si tenemos presente la variedad de ecosistemas existentes en el vasto territorio que ocupan. Con todo, la proximidad a cursos fluviales o fuentes de agua y vías pecuarias, así como las condiciones favorables de habitabilidad, parecen haber sido tenidas muy en cuenta a la hora de elegir el lugar donde instalarse; no así, por el contrario, en principio y al menos en el centro del valle, la capacidad de defensa natural, aspecto solventado en ocasiones, como ocurrió en el propio Soto de Medinilla, aunque por poco tiempo, con obras artificiales.

En efecto, la dotación de defensas artificiales no fue algo ajeno a los poblados soteños (Romero, Misiego y Marcos, 2015), pudiendo calificarse algunas de las documentadas recientemente de auténticamente espectaculares. Tal es el caso de las del castro leonés de Sacaojos, en Santiago de la Valduerna, o las del poblado zamorano de La Corona/El Pesadero, en Manganeses de la Polvorosa, donde se erigieron un potente muro terrero de dos metros de anchura, con doble alineación de postes al interior, y una muralla de adobes de cuatro metros y medio con basamento



Perspectiva cenital del derrumbe y del trazado de la muralla de La Corona/El Pesadero (Manganeses de la Polvorosa, Zamora) (Misiego *et al.*, 2013).

externo de piedra, respectivamente; de características similares pudieran ser las que ha detectado la fotografía aérea en otra serie de localidades, entre las que se encuentra el Cerro de San Andrés de Medina de Rioseco en Valladolid. Entre tres y cuatro metros de anchura y casi metro y medio de altura conservada presenta la muralla del salmantino Cerro de San Vicente que, sobre una base de bloques de arenisca y lajas de pizarra trabadas con arcilla, se alzaba con una mezcla de tierra, piedras y pizarras que, según parece, debió de estar revestida de tapial. De piedra, por último, son las de los castros de la orla montañosa, tal y como vemos en Los Baraones en Valdegama (Palencia), Fresno de la Carballeda (Zamora) o Encinasola de los Comendadores (Salamanca), además de en algunos de los portugueses de Trás-os-Montes, que en ciertas ocasiones añaden a dicha obra frisos de piedras hincadas –barreras de piedras puntiagudas enhiestas– que se extienden, con anchura variable, delante de la muralla en los puntos más vulnerables de su recorrido.

En relación con la arquitectura doméstica (Romero, 1992; Ramírez, 1999), hay que destacar cómo en ciertos lugares, caso del citado Sacaojos, se han documentado viviendas de materiales perecederos, o de cañas y barro como se ha dicho bien expresivamente; en otros sitios se han identificado por debajo de las de adobes ya conocidas, siendo El Soto de Medinilla un ejemplo palmario, pues tal ocurre en los tres niveles de habitación inferiores, de los once documentados en las últimas excavaciones, y donde la Casa XV, del más antiguo de ellos, ofrecía ya un banco corrido delimitado por un murete de adobes.

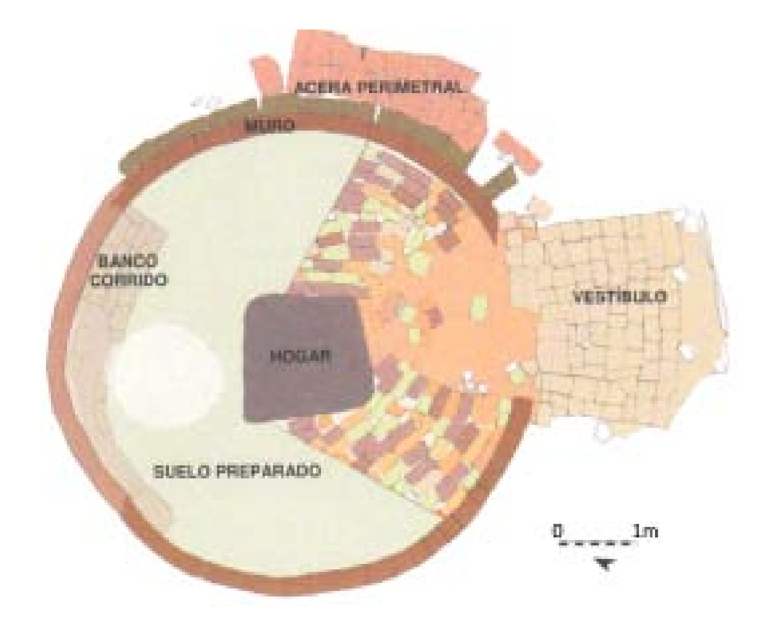
Aunque con carácter excepcional, algunas viviendas han aportado datos que permiten suponer que en ellas se llevó a cabo algún tipo de actividad especializada y no

Casa XV del undécimo nivel de habitación de El Soto de Medinilla (excavaciones de 1989-1990).



estrictamente doméstica. Así, en relación con la metalurgia, hay que pensar en la posible reducción de minerales de cobre en la casa XV de El Soto de Medinilla, al haberse encontrado en ella restos de hornos-vasija, y en un posible taller de fundición en la vivienda en la que se recuperó una serie de crisoles en el poblado vallisoletano de Zorita, en Valoria la Buena. Trabajos textiles debieron de llevarse a cabo, a juzgar por el hallazgo de pesas de telar, en la Casa V de El Soto de Medinilla, en la que se localizaron junto a un hogar y un posible brasero; anexas a dos hogares y una cubeta con restos de fibra se situaban en La Mota, en Medina del Campo (Valladolid), y en Los Baraones parecen haber estado junto al telar. Aunque construidos al exterior de las viviendas, citaremos también ahora los hornos y en particular el recuperado en El Soto de Medinilla, destinado según parece a cocer pan.

No menos excepcionales y por lo general mucho más difíciles de apreciar y precisar, razón por la cual el mundo de las creencias se nos muestra elusivo, son los testimonios de posibles actividades rituales. Es el caso de las inhumaciones infantiles bajo el suelo de las viviendas, una práctica ampliamente documentada, aunque no generalizada, durante el Bronce Final y la Edad del Hierro en el sur de Francia y el centro y oriente de la península ibérica (Gusi y Muriel, 2008), que pudiera estar relacionada con la negación a los recién nacidos, al no ser todavía miembros de pleno derecho de la comunidad, del ritual y el lugar que son comunes a quienes ya disfrutan de tal estatus. Con un santuario doméstico se ha relacionado la estancia cuadrangular exhumada en Cuéllar (Segovia), cuyas paredes estaban pintadas de rojo y en cuyo interior aparecieron un hogar y dos poyetes, así como algunas cerámicas novedosas o importadas. Con actividades de culto se han asociado asimismo las estructuras circulares de adobes que en su interior contienen otros, distribuidos formando figuras geométricas y pintados, entre los que aparecieron cerámicas y huesos animales que se consideran ofrendas.



Elementos característicos de una casa soteña (Macarro y Alario, 2012).

A señalar finalmente, en relación con la arquitectura doméstica, que las viviendas de planta rectangular, características del Segundo Hierro, parecen haberse implantado tempranamente al sur del Duero, tal y como ponen de manifiesto los poblados ya citados de Medina del Campo, Cuéllar y Salamanca.

Las excavaciones más recientes, y más concretamente las llevadas a cabo en El Soto de Medinilla, abundan en la idea ya comentada del alto grado de hacinamiento que ofrecen las construcciones en los poblados; no quita ello, sin embargo, para que en algunos casos puntuales hayan podido advertirse ciertos planteamientos que cabría calificar de novedosos. Pensamos, por ejemplo, en La Corona/El Pesadero, donde se han identificado "unidades de ocupación", constituidas por varias construcciones independientes –vivienda, espacio de trabajo, almacén y estructura cultual– y cercadas, que se ordenaban en torno a un reticulado de calles longitudinales, de hasta cuatro metros de anchura, cruzadas por otras de menor identidad. Se habla de "unidades domésticas" en el caso del salmantino Cerro de San Vicente, donde se hallarían integradas por una o dos viviendas y una serie de estructuras auxiliares menores, como almacenes, despensas u hornos, que se cercarían también en ocasiones; aquí y en el momento más moderno de la secuencia estratigráfica se ha podido apreciar cómo un grupo de estas construcciones se ordenaban alineadas en dos bandas entre las cuales mediaba un espacio irregular de unos tres metros de ancho en el que se conservaban de forma discontinua restos de suelos preparados. En la antigua *Dessobriga*, en el límite entre Osorno (Palencia) y Melgar de Fernamental (Burgos), una serie de viviendas abrían sus puertas a tres calles, de entre dos y cuatro metros de anchura, una de las cuales se encontraba empedrada.



El Soto de Medinilla (excavaciones de 1989-1990): Casa II del segundo nivel de habitación.

¿De qué vivir?

Coincidiendo con el tránsito entre los períodos climáticos *Subboreal* y *Subatlántico*, con el paso del Bronce Final a la primera Edad del Hierro, y prácticamente con los inicios del desarrollo de la Cultura del Soto –entre el 850 y el 760 a. C. en fechas

radiocarbónicas calibradas o años de calendario, es decir, durante un siglo aproximadamente– se asiste en todo el planeta a una brusca y repentina alteración climática, que trajo consigo el paso de un ambiente muy seco y cálido a otro de mayor pluviosidad con descenso de las temperaturas. Ello desencadenó una crisis ecológica cuyas consecuencias se hicieron notar en el paisaje, obligando a los grupos humanos a abandonar las zonas que habían venido ocupando tradicionalmente y a colonizar nuevos territorios y reestructurar sus estrategias de subsistencia, dando paso al nacimiento de las sociedades campesinas (López Sáez y Blanco González, 2005; López-Sáez *et al.*, 2009; téngase en cuenta también: Torres-Martínez, 2014). Ello nos permite adivinar un paisaje salpicado de poblados de cierta entidad y carácter estable, que, como se ha señalado no hace mucho, constituyó "un paso importante en la creación de ese típico espacio rural que, sin demasiadas modificaciones, ha pervivido en gran parte del agro castellano hasta su abandono hace poco más de medio siglo" (Delibes y Romero, 2011: 51); un espacio progresivamente antropizado como consecuencia de las actividades agropecuarias cada vez más intensivas en él desarrolladas y, en definitiva, de las estrategias de subsistencia practicadas por quienes en él vivían, pues, como también se ha dicho ya, la aparición de ese tipo de hábitat estable presupone la introducción de innovaciones en las actividades económicas (Delibes y Fernández Manzano, 2000: 115).

Prácticas agropecuarias y explotación de recursos naturales

En relación con lo señalado en el párrafo anterior, las gentes de la Cultura del Soto practicaron una economía mixta, agrícola y ganadera, en la que la importancia de cada una de esas dos actividades estaría en función de las posibilidades que, en cada lugar, ofreciera el entorno (Romero y Ramírez, 1999; Romero, Sanz y Álvarez-Sanchís, 2008: 664-669; Delibes y Romero, 2011: 80-85). La palinología y la carpología –el estudio de los pólenes y semillas recuperados en las excavaciones arqueológicas, respectivamente– nos informan de que en los campos se cultivó prácticamente en exclusiva el trigo común/duro y de forma un tanto testimonial cebada y avena; entre las leguminosas se tiene constancia del cultivo del haba, pero nada indica la existencia de huertos o árboles frutales, así como de plantas que, como el cáñamo o el lino, pudieran explotarse de cara a su uso artesanal o textil. Hay que suponer cosechas de carácter anual, con siembras en otoño-invierno y recolecciones en verano, en campos en principio un tanto dispersos, no muy alejados de los asentamientos y de reducidas dimensiones (Romero y Cubero, 1999). Ciertas paleopatías y la evidencia de individuos castrados indican que bóvidos y équidos participaron en las tareas agrícolas, cuya gestión se supone incluiría el barbecho, el abonado y la rotación de cultígenos, al objeto de regenerar los campos, así como la continua ampliación de los mismos; innovaciones en las prácticas agrícolas que habrían contribuido a superar "el obstáculo de la fertilidad finita de la tierra" (Delibes y Fernández Manzano 2000: 115).




El Soto de Medinilla (excavaciones de 1989-1990). Izquierda: pormenor de la Casa V en la cual puede apreciarse un conjunto de pesas de telar, junto a una pequeña estructura cuadrangular de combustión o posible hornillo y, ya en la margen inferior izquierda, un hogar. Derecha: séptimo nivel de habitación, ocupan la mayor parte de la superficie excavada las estructuras cuadrangulares de almacenamiento números 6 a 10; al fondo, a la derecha, la Casa X y, a la izquierda, un horno doméstico.

Al éxito de dicha empresa contribuiría, como se ha indicado, una mínima cabaña ganadera que, a tenor de los restos óseos recogidos en las excavaciones, incluiría, por orden de importancia, bóvidos, ovicaprinos y équidos, cuya explotación garantizaría el consumo cárnico y los productos secundarios, amén de su empleo en tareas de carga y tiro y su papel como proveedores de estiércol; por último, el cerdo no parece haber jugado un papel relevante en la economía de estas gentes. La actividad ganadera parece haber tenido una importancia mayor que la sospechada inicialmente y, en principio, pudo haber superado la de la agricultura, cuyo carácter subsistencial habría sido, en cualquier caso, lo suficientemente eficaz como para permitir una especialización ganadera y contribuir así a la estabilidad de los asentamientos (Ruiz-Gálvez, 1998: 228-229).

El régimen de lluvias mayor, resultado de la crisis ecológica a la que nos referíamos con anterioridad, benefició la colmatación de los humedales, caso de las lagunas o los lavajos, e hizo que el nivel de los ríos discurriera varios metros por encima del actual; estos contaban también con un caudal mayor y más irregular que el que ofrecen hoy en día. En sus márgenes se desarrollaría una importante cobertera arbórea de olmos, alisos y abedules, acompañada de herbáceas como helechos, narcisos o campánulas, propia de los bosques galería. Chopos, sauces, álamos y fresnos se alzarían igualmente en las proximidades de los humedales, que se verían frecuentados por aves migratorias, caso de la grulla damisela o de la garza real, tal y como se ha documentado en La Mota. Por su parte, El Soto de Medinilla ha proporcionado restos de pigargo y avutarda y de cigüeña y paloma sacaojos. Los ríos

proporcionarían a nuestras gentes bogas, cachos y barbos, tal y como se ha atestiguado en El Soto de Medinilla, donde también se sabe había salmones y moluscos dulceacuícolas, dato que nos informa de que los cursos fluviales contaban con aguas más limpias y más oxigenadas que en la actualidad y explica asimismo la presencia en ellos de castores y nutrias.

Pequeños bosques de robles, encinas y pinos, según avalan una vez más los pólenes recuperados en las excavaciones, entreverados en el paisaje acogerían a un buen número de especies cinegéticas, caso, sobre todo, de ciervos, jabalíes, conejos y liebres; la captura entre los primeros de machos adultos destaca por su importancia en todos los asentamientos y muy particularmente en El Soto de Medinilla, poniendo de manifiesto que, además de su carne, se beneficiaban de su piel y sus astas. En mucha menor medida, y aún podría decirse que de forma casual en según qué casos, se abatieron otros mamíferos –corzos, lobos u osos– y reptiles –galápagos o serpientes–, sin que de ello quepa deducir su consumo.

De los estudios antracológicos se deriva que el aprovisionamiento de madera de los taxones arbóreos mencionados y de los enebros atendió la demanda de material de construcción y de combustible para hornos y hogares, cuya lumbre se propiciaría con la quema de arbustos como el aladierno. El abastecimiento de bellotas y piñones que ellos les proporcionarían se vio complementado con los frutos silvestres de almendros, avellanos, nogales y castaños.

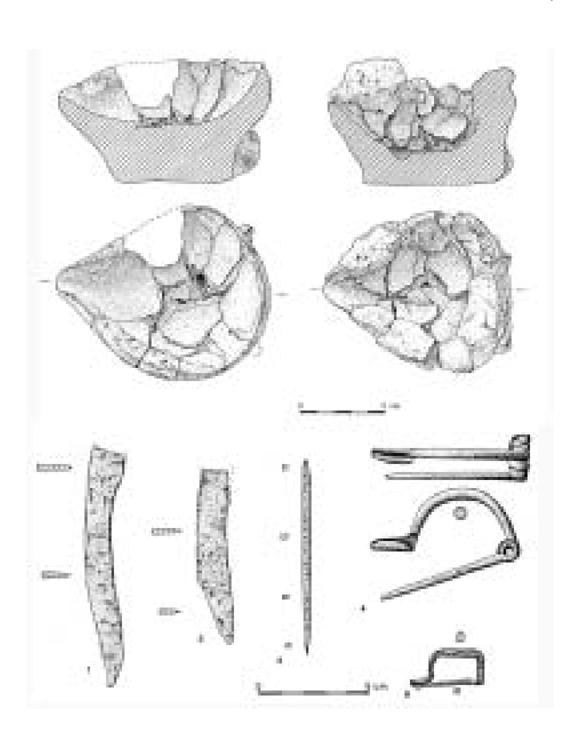
Las actividades artesanales y el comercio

Diversos enseres nos informan acerca de otras actividades de carácter artesanal, caso de las metalúrgicas, alfareras o textiles (Romero, Sanz y Álvarez-Sanchís, 2008: 669-674). Poco habremos de añadir a lo ya comentado en relación con esta última, pues puede decirse que el hallazgo de fusayolas y pesas de telar es habitual en todos los yacimientos; destacaremos una vez más, pese a todo, el interesante conjunto de pesas recuperado en una vivienda de El Soto de Medinilla, considerada por ello un posible taller textil.

Con la primera de las actividades antes citadas hay que asociar, para empezar, una serie de piezas relacionadas con la reducción de los minerales y la fundición de los metales para obtener piezas de bronce; así, los restos de vasijas-horno procedentes de la base del sondeo estratigráfico realizado en El Soto de Medinilla, los crisoles de Valoria la Buena o los fragmentos de moldes recuperados en diversos lugares. Si nos atenemos a los productos elaborados, habremos de diferenciar dos conjuntos; de un lado el que integran aquellas piezas relacionadas con la metalurgia atlántica de finales de la Edad del Bronce, aunque elaboradas seguramente en los poblados soteños a juzgar por los moldes mencionados y por el hecho de que los tipos sean modelos evolucionados de los inmediatamente anteriores, tales como ciertas espadas y puñales, hachas de talón o de apéndices laterales, y junto a ellas tipos nuevos,

caso de aquellas que se asocian al consumo de la carne, como los calderos, los asadores o los ganchos, y de ciertas puntas de lanza y jabalina recuperadas en escondrijos en Bembibre (León) o Cisneros (Palencia) (Herrán, 2008: 285-361). Más modernas, aunque igualmente de bronce todavía, son las piezas que integramos en un segundo conjunto, algunas de las cuales son auténticas *exotica* y entre las que las más frecuentes son las fíbulas de doble resorte, unos imperdibles de clara procedencia meridional.

Raros son en esta cultura los objetos de hierro, cuya generalización no tendrá lugar hasta bien entrada la segunda Edad del Hierro; con todo, es de destacar la presencia de tres fragmentos amorfos en el noveno nivel de habitación de El Soto de Medinilla, cuya datación en la segunda mitad del siglo VIII a. C. obliga a considerarlos foráneos y casi con seguridad de origen meridional, si tenemos en cuenta que la nueva metalurgia fue introducida en la península por los fenicios.

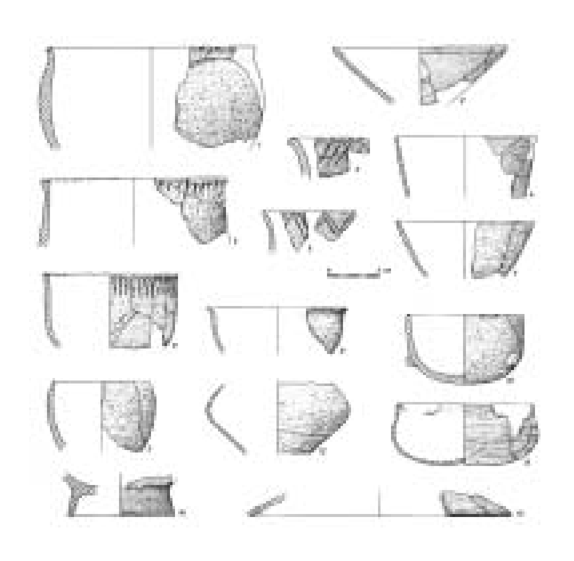


Metalurgia de la Cultura del Soto: arriba, crisoles de fundición del poblado de Zorita (Valoria la Buena, Valladolid) (Martín Valls y Delibes, 1978); abajo, hojas curvas o afalcatadas de cuchillos (1 y 2) y lezna biapuntada (3) de hierro y fíbulas de bronce (4 y 5) de La Mota (Medina del Campo, Valladolid) (Seco y Treceño, 1995).

El hallazgo de piezas asociadas a la actividad metalúrgica en el interior de los poblados obliga a pensar que dichas actividades tuvieron lugar en ellos, aunque no necesariamente en las mismas viviendas, como vendría a sugerir el posible taller de Valoria la Buena, pues cabe sospechar que las más nocivas o peligrosas, bien porque supusieran la expansión de gases o el riesgo de incendios, se llevaran a cabo fuera de las casas. Es de suponer también que tales tareas estuvieran a cargo de individuos especializados, aunque no podemos saber si se dedicarían a ello a tiempo completo o compaginarían esta actividad con las agropecuarias o comerciales. Con las mujeres se viene relacionando tradicionalmente la actividad textil y a ellas se ha vinculado en alguna ocasión también la alfarera, si bien nada podemos asegurar en este caso.

Mas fácil resulta por lo que atañe a esto último conocer los productos fabricados, pues, como se ha indicado, las cerámicas son el elemento que con mayor abundancia

se recupera en las actividades arqueológicas de campo. Ello nos permite saber que la mayor parte de las piezas se elaboraron a mano y que fueron cocidas en fuegos reductores, razón por la cual tienen habitualmente color pardo negruzco. Si, como se ha dicho también, las más antiguas reproducen perfiles que recuerdan a las centroeuropeas contemporáneas, no faltan junto a ellas las que encuentran sus mejores paralelos en el levante o el mediodía peninsulares, tales como algunas tapaderas o ciertos vasitos carenados; andando el tiempo se incorporan nuevas formas, destacando aquellas que presentan esbeltos y moldurados pies anulares. Por lo general sus superficies no se decoran, a lo más cuentan con impresiones digitales o ungulaciones en el borde y, bajo él, con algunos sencillos motivos geométricos incisos, razón por la cual sobresalen los ejemplares que ostentan temas realizados con grafito o pintura, y entre estos últimos el vaso bitroncocónico de La Mota que se conserva en el Museo de Valladolid.



Cerámicas recuperadas en el primer nivel de habitación de El Soto de Medinilla: las piezas números 1, 3, 5 y 8 muestran impresiones en el labio y bajo el borde; las números 2 y 3 cuentan con motivos incisos bajo el borde y la número 13 presentas su superficie grafitada. Los vasos 2, 4 y 12 se reproducen a la mitad de su tamaño respecto de la escala (Delibes, Romero y Ramírez, 1995).

Todo ello, en cualquier caso, no ha venido sino a enriquecer nuestro conocimiento, en relación con cuanto sabíamos a partir de El Soto de Medinilla, acerca de los repertorios formales y decorativos de las cerámicas; de ahí que, aunque no nos fueran desconocidas, debamos destacar el protagonismo que han alcanzado dos producciones vasculares a raíz de las intervenciones arqueológicas más recientes en La Mota y Cuéllar. Es el caso, en primer lugar, de las cerámicas decoradas a peine que, tenidas por fósil guía director de los inicios de la segunda Edad del Hierro hasta no hace mucho, nos consta hoy que surgieron en el mundo del Soto a mediados del siglo VII a. C.; por su parte, y en segundo lugar, las cerámicas hechas a torno, cocidas en fuegos oxidantes y decoradas con pinturas de color vinoso están presentes a partir del siglo VI a. C. y, si en un primer momento debieron importarse de tierras situadas al sur del Sistema Central, todo parece indicar que a comienzos de la siguiente centuria se fabricaban ya localmente.

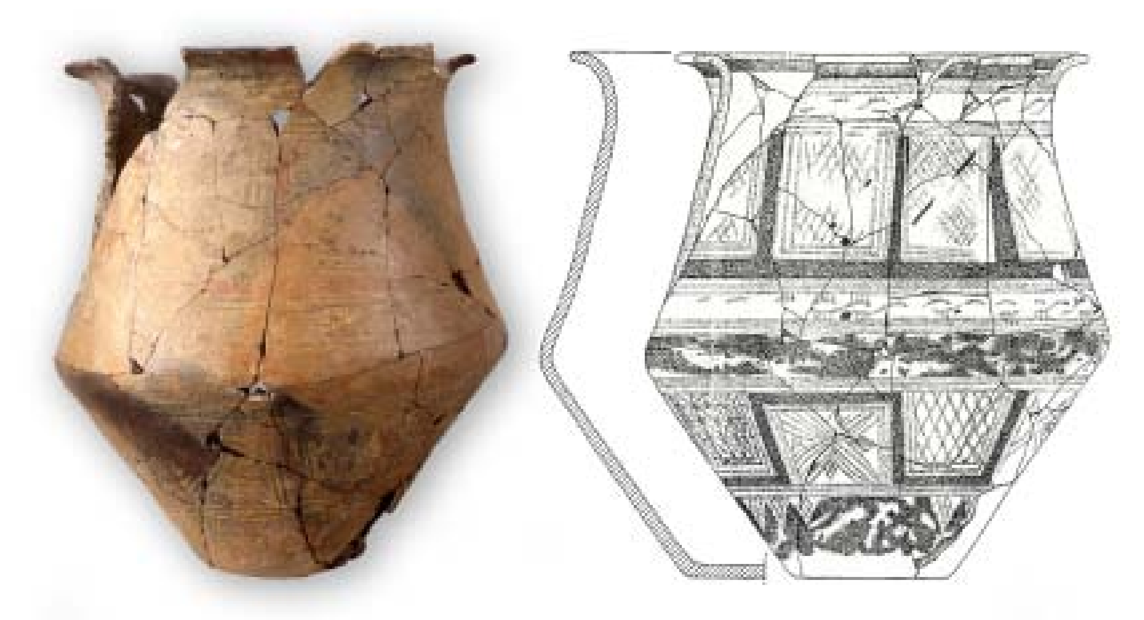
Lo señalado en última instancia nos da pie a hablar de las relaciones comerciales mantenidas por las gentes soteñas con sus vecinos más o menos inmediatos. No es

fácil establecer el alcance de dichas actividades en relación con determinadas cerámicas y piezas metálicas, por más que nos conste su posible origen foráneo, en la medida en que sabemos igualmente que se fabricaron con carácter local. Con todo, no parece haber duda alguna acerca de la importación de algunas piezas exóticas, caso del jarro tartésico de Coca (Segovia), la *Cauca* vaccea, del broche de cinturón de Sanchorreja (Ávila) o de los fragmentos informes de hierro de El Soto de Medinilla arriba mencionados. La presencia en tierras soteñas de una serie de elementos, cuyo origen cabe rastrear en los ambientes coloniales del suroeste peninsular, puede justificarse asimismo en virtud del comercio; ese sería el caso de los vasos pintados, cuyos paralelos hay que buscar en los tipos Carambolo y Medellín, y de aquellos otros que, según se viene sosteniendo tradicionalmente, habrían sido introducidos en Iberia por los colonos fenicios: los cuchillos de hoja curva de hierro y las fíbulas de bronce de doble resorte –aunque algunos autores defienden hoy el origen autóctono de estos imperdibles, situándolo ya sea en el área nuclear tartésica (Torres, 2002: 196-197) o en el Levante peninsular (Graells, 2014: 249)–, así como, tal y como evidencian los hallazgos de La Mota, el asno y el ratón doméstico. Unos y otros se atestiguan al occidente de la meseta siguiendo la línea de la conocida Vía de la Plata, por la cual hay que presumir que accedieron hasta aquí, para ceñirse al curso del Duero y al sur del mismo hacia el este (Romero y Ramírez, 1996; Blanco González y Pérez Ortiz, 2005; Esparza, 2011: 17-21; Blanco García, 2014: 92-95). Más difícil es saber qué productos pudieron comerciar nuestras gentes, aunque puede intuirse que las importantes cabañas equinas advertidas en algunos poblados, y muy particularmente en El Soto de Medinilla donde el consumo de caballo debió de contribuir a absorber los excedentes, estuvieran destinadas precisamente a ese fin (Delibes 1995: 128-129).

Conviene no pasar por alto, en cualquier caso, la posibilidad de que algunos de esos objetos de prestigio a que nos hemos referido pudieran haber llegado a la cuenca del Duero al amparo de prácticas sociales que, como el intercambio de regalos o las dotes de las novias, estuvieran encaminadas a estrechar las relaciones entre las élites. Este último pudo ser muy bien el caso del vaso pintado de tipo orientalizante recuperado en la que la que hoy se interpreta como una tumba en el Cerro de San Pelayo (Martinamor, Salamanca), pues si la enterrada fuera una mujer la consideraríamos de origen meridional, pudiendo entonces suponerse que el cuenco fuera parte de su ajuar y, por qué no, de su dote. Otras piezas, ya citadas, como el jarro de Coca o el broche de cinturón de Sanchorreja pudieron haber llegado a los yacimientos respectivos como regalos a miembros destacados de la sociedad soteña.

La sociedad soteña

No es mucho lo que puede decirse a propósito del tipo de sociedad que protagoniza los hechos comentados hasta aquí y, qué duda cabe, en nada contribuye a ello



Vaso con decoración polícroma de motivos vegetales de tipología orientalizante recuperado sobre el pavimento de una habitación del cuadro C, nivel IV en La Mota (Medina del Campo, Valladolid) (Fotografía, cortesía del Museo de Valladolid; dibujo, Seco y Treceño, 1995).

el hecho de que desconozcamos sus cementerios, razón por la cual los estudiosos se han resignado a suponer que practicaran rituales funerarios que no dejaban huella arqueológica. Huérfanos de esa rica y variada información que hubieran podido proporcionar las tumbas y sus ajuares, no por ello han renunciado los investigadores a esbozar los rasgos que pudieran caracterizar a la sociedad soteña. Pero, antes de entrar en ello, permítasenos un breve paréntesis con el objeto de centrar la atención en el marco temporal en el que se desarrolló la Cultura del Soto.

En el curso de los trabajos que a lo largo de los últimos años han permitido, como hemos tenido ocasión de ver a lo largo del texto, perfilar nuestro conocimiento sobre el mundo soteño, se ha tenido asimismo la oportunidad de analizar una serie de muestras con el método del Carbono 14 y obtener así algunas dataciones absolutas con las que precisar su cronología. Y, una vez más, ha sido El Soto de Medinilla el que, con su larga secuencia estratigráfica, ha permitido obtener una coherente serie de fechas que, como señalábamos al inicio de estas páginas, vienen a cubrir los cerca de quinientos años de la vida del poblado, al fijarla entre finales del siglo X y el último cuarto del VI a. C. en fechas calibradas (Delibes *et al.,* 1995b: 153-156). La primera de las fechas mencionadas es válida también para situar el inicio de la cultura en la primera centuria del último milenio a. C., pues es la más antigua de las conocidas hasta la fecha para este mundo, en tanto que para su término habremos de pensar en un momento de finales del siglo V o inicios del IV a. C.,

cuando damos ya por inaugurada la segunda Edad del Hierro. Habremos de tener en cuenta además cómo a lo largo de dicho espacio temporal se reconocen una fase *inicial* o *formativa* y otra *plena* o *de madurez* (Delibes *et al.*, 1995a: 83-88, 1999 y 2001); esta segunda, en la que se incluyen el Soto I y II de Palol, se habría desarrollado, de tener en cuenta una vez más las fechas calibradas, de algún momento del siglo VIII a. C. en adelante, cuando el grupo soteño evidencia haber conseguido un alto grado de estabilidad y alcanzado a fijar el prototipo de organización del espacio doméstico, como ponen de manifiesto las estandarizadas viviendas de adobes.

Pues bien, es precisamente este Soto pleno, el mejor conocido, el que nos permite hacernos una idea, bien que ligera, de la sociedad del Primer Hierro en el Duero medio; y ello porque nuestra información procede de unos pocos yacimientos y fundamentalmente todavía de El Soto de Medinilla, lo que obliga a una cierta prudencia a la hora de hacerla extensiva a toda la cultura, y se refiere a algo más de tres centurias, un periodo lo suficientemente amplio como para imaginar que la sociedad hubiera permanecido inalterable a lo largo del mismo.

La excavación del poblado más reciente de El Soto de Medinilla, el Soto II-3, y la recuperación en el mismo de grandes vasijas de provisiones llenas de trigo y cebada dio pie a Palol para presumir su correspondencia con un momento "de cierta prosperidad" (Palol y Wattenberg, 1974: 190-191); y contribuía a ello la aparición, en ese momento también, de los primeros vestíbulos en las viviendas, un detalle que, corroborado ahora en el nivel más moderno del poblado salmantino que se asentó sobre el Cerro de San Vicente, se había considerado innecesario hasta este momento y que pone de manifiesto el nivel económico y social alcanzado por sus moradores. Una impresión de abundancia que, por diferentes razones, ratifican otros investigadores, caso de los arqueozoólogos, quienes, teniendo presente la importante colección de restos de fauna recuperada en El Soto de Medinilla, no han dudado en calificar de "sociedad opulenta" a la de su fase de plenitud (Morales y Liesau, 1995: 506-507), o, cuando menos, de considerarla capaz de producir excedentes suficientes como para comercializarlos o intercambiarlos a larga distancia (Liesau, 1998: 166). Y con carácter más general otros autores se han referido a la Cultura del Soto como "una civilización pujante" (Esparza, 1995: 142), a la que toda esa serie de objetos de prestigio de origen foráneo, antes comentados, otorgan un "cierto aire cosmopolita" (Romero y Ramírez, 2001: 70).

No hace mucho se ha relacionado a las gentes soteñas con las "sociedades agrarias segmentarias" (Blanco González, 2010: 171) y, prácticamente al tiempo, se pensaba que se hubiesen organizado en pequeñas comunidades –de entre apenas cien y pocos centenares de habitantes– autosuficientes y fuertemente interrelacionadas con sus vecinos (Ruiz Zapatero, 2010: 56); en uno y otro caso viene a darse a entender que nos encontramos ante grupos bastante igualitarios y, por tanto, escasamente estratificados socialmente. Ahora bien, teniendo presente lo dicho en el párrafo anterior, parece lógico que nos preguntemos si tan elocuentes calificativos son aplicables a la totalidad de la población y a la fase de plenitud o tan solo a algunos de sus miembros y a un momento presumiblemente avanzado de dicha fase.

En este sentido, a falta de otros datos y por lo que a la primera de las cuestiones planteadas se refiere, se han buscado rasgos que denunciaran la jerarquización social en la arquitectura doméstica a partir del tamaño de las viviendas, por un lado, y, de otro, en el hecho de que contaran o no con paredes pintadas –máxime si el bermellón utilizado para decorarlas era obtenido a partir de cinabrio importado y, por ello, lujoso y caro (Delibes y Herrán, 2007: 290-291)–, pero, aunque la asociación de ambos rasgos se constata en algunos lugares, no ha podido ser debidamente contrastada, y tampoco se ha comprobado el que fuera en las casas que suponemos más ricas en las que aparecieran aquellos materiales que solemos considerar suntuosos (Esparza, 1995: 118 y 128; Ramírez, 1999: 75). Por su parte, estos *exotica* llevan a pensar, como se ha señalado en alguna ocasión a lo largo incluso de estas mismas páginas, en la existencia de unas élites que, con el control de la creciente producción de las tierras y de las cabañas ganaderas, como consecuencia de una explotación cada vez más intensiva del entorno, irían aumentado su riqueza y estatus social, lo que les permitiría acceder a esos bienes de prestigio foráneos y de origen habitualmente meridional, con cuya ostentación no harían sino reforzar su poder y condición social.



Pintura mural de una vivienda del poblado de Zorita (Valoria la Buena, Valladolid) (Martín Valls y Delibes, 1978; acuarela de A. Rodríguez González).

Si ello es apreciable en la práctica totalidad del territorio soteño, es particularmente evidente en las campiñas meridionales del Duero y en los territorios más occidentales, donde, como se comentó en el lugar oportuno, menudean los objetos importados; y si ya en la fase formativa de la cultura se aprecian algunos indicios de la aparición de esa clase dirigente, el afianzamiento de su posición económica y autoridad son notorios a lo largo de la fase de plenitud (Blanco García, 2014), hasta cristalizar en la segunda Edad del Hierro en esa aristocracia guerrera palmariamente representada por el individuo enterrado en la tumba 75 de la necrópolis vaccea de Las Ruedas de *Pintia* (Padilla de Duero/Peñafiel, Valladolid) (Sanz Mínguez *et al.*, 2003).

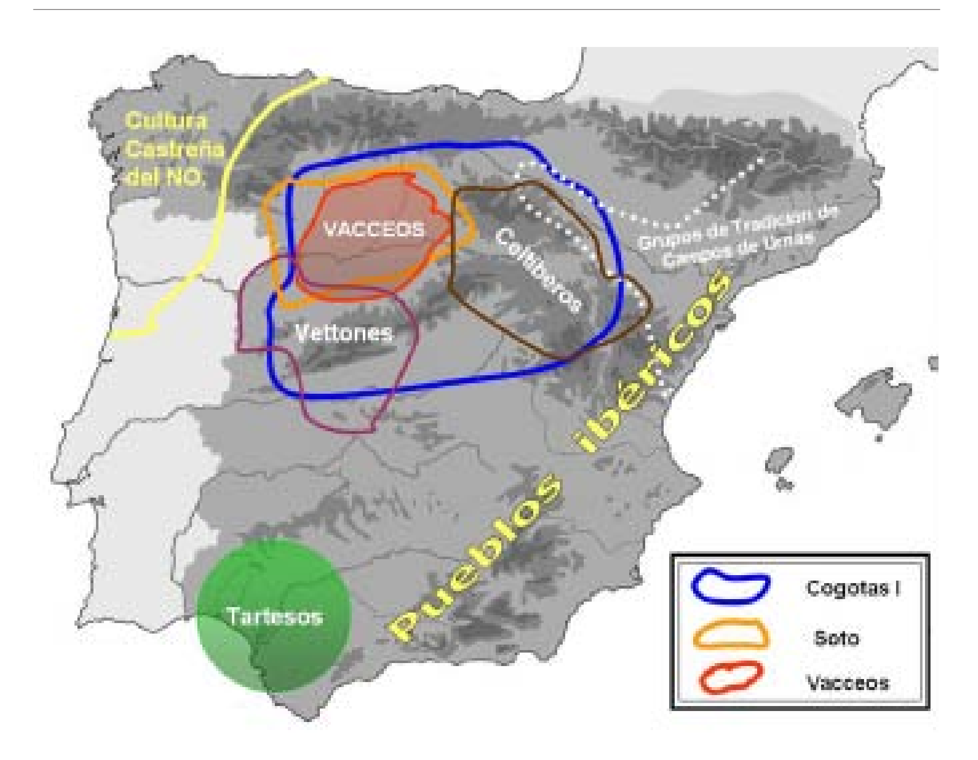
Ahora bien, dichas élites no solo gestionarían los excedentes de la producción y canalizarían su comercialización e intercambio, como queda dicho, sino que hubieron de dirigir y controlar asimismo determinadas actividades que, como la construcción de defensas o el proceso de sinecismo que condujo a la reorganización del territorio, requirieron del concurso de la mayoría de la población. El levantamiento de las primeras, al margen de que pudiera requerir la intervención de personal especializado, hubo de suponer la organización del trabajo entre los

miembros de la comunidad, contribuyendo así a su cohesión interna. Menos clara está su finalidad, pues de inicio no nos constan grandes peligros externos en estos momentos, por lo que quizá haya que pensar mejor en el temor al saqueo y la rapiña por parte de comunidades vecinas, según el modelo que, siguiendo las enseñanza antropológicas, se da en denominar de "guerra interna" (Esparza, 1995: 119); y ello sin poder descartar, a la vista de la corta vida de la muralla de El Soto de Medinilla o de la tardía erección de la de La Corona/El Pesadero, otras posibles funciones que, aun no excluyendo la propiamente defensiva, estuvieran motivadas por hechos puntuales, como pudieran ser las ocasionales inundaciones (Delibes y Romero, 2011; 76; Romero, Misiego y Marcos, 2015: 562).

El proceso que condujo a la aparición de las *civitates* o ciudades-estado vacceas (Sacristán, 2010: 149-155; 2011: 206-214) requirió igualmente del liderazgo y la autoridad de esas élites cuyo origen y consolidación hay que rastrear en el mundo del Soto, pues comportó, por un lado, el abandono de muchos de los antiguos poblados y la concentración de su población en otros, casi nunca nuevos pero de mucha mayor envergadura, y, por otro, la planificación urbanística de los nuevos núcleos, que conocemos esencialmente gracias a la fotografía aérea (Olmo y San Miguel, 1993) y sabemos tímidamente iniciada, tal y como queda apuntado, en algunos poblados del Soto (Delibes y Romero, 2011: 73-74). Dicha concentración de la población en un reducido número de asentamientos, muy probablemente impuesta y por ende forzada, parece haberse iniciado en el centro de la cuenca sedimentaria en fechas relativamente tempranas, que remiten a la primera mitad del siglo IV a. C., y haberse consolidado en lo esencial a comienzos de la siguiente centuria, pues no de otra manera se entiende que Polibio (3, 13, 5), y siguiéndole Tito Livio (XXI, 5, 2), al narrar la campaña llevada a cabo por Aníbal el 220 a. C. por las tierras del occidente meseteño y el ataque a las ciudades vacceas de *Helmantiké* (Salamanca) y *Arbucala* (El Viso de Bamba, Zamora), destaquen la magnitud y el número de habitantes de la última de ellas.

A modo de epílogo

Con la mención del historiador griego Polibio, que vivió en el siglo II a. C., a los hechos acontecidos en *Helmantiké* y *Arbucala* a finales de la centuria anterior y la asignación de ambas ciudades a los vacceos, estos entraron en la Historia. La arqueología nos enseña, sin embargo, que, tal y como hemos visto en último término, a ellos hay que atribuir cuanto venía ocurriendo en el valle medio del Duero desde, al menos, los inicios del siglo IV a. C., un momento al que los arqueólogos se refieren ya como segunda Edad del Hierro, habida cuenta de las importantes transformaciones que, en todos los sentidos, tienen lugar en relación con el período inmediatamente anterior. Y, pese a todo, hoy nadie pone en duda que ellos fueron también



Demarcación territorial de los grandes grupos arqueológicos del primer milenio a. C. en la península ibérica, con particular detalle de los localizados en el centro del valle del Duero (Ruiz Zapatero, 2010).

los protagonistas de lo sucedido con anterioridad en buena parte del territorio y, por lo tanto, que la mayoría de las gentes de la Cultura del Soto a las que hemos dedicado estas páginas eran asimismo vacceas, aunque seguramente no tuvieran conciencia de tales, razón por la cual podemos referirnos a ellas como los vacceos antiguos.

Por el contrario, y lamentablemente, la cuestión no está ni mucho menos clara en relación con el origen del mundo del Soto y sus artífices, pues su identificación con poblaciones de raigambre céltica venidas del otro lado de los Pirineos, propuesta por Palol como veíamos al hablar de El Soto de Medinilla al comienzo de este trabajo, no se sostiene en la actualidad, por más que la Cultura del Soto signifique una auténtica y total ruptura, a todos los niveles, con la de Cogotas I propia del Bronce Final. Superada la explicación de la suplantación poblacional debida a una invasión de gentes de fuera, los investigadores tratan de justificar el cambio cultural desde posturas más o menos encontradas; así, en tanto que unos se inclinan por la continuidad entre Cogotas I y el Soto y buscan los detonantes de tan significativas transformaciones en razones tecnológicas, demográficas, climáticas o económicas, otros, sin olvidar la importancia del componente indígena, valoran las aportaciones culturales de diversas procedencias: Campos de Urnas del noreste peninsular, meridionales y aún atlánticas; algunos más, por último, no descartan una contribución

humana de origen foráneo, incluso numéricamente importante, y ponen su mirada en la de procedencia meridional. No es este, en cualquier caso, el lugar ni el momento de adentrarnos en tan sugestivo y apasionante problema, pero quede constancia, al menos, de uno de los retos que tiene planteada la investigación de la primera Edad del Hierro en el valle medio del Duero.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO GARCÍA, J. F. (2014): “Indicios arqueológicos de desigualdad social en los poblados de la fase de plenitud de la cultura del Soto de Medinilla (700-400 a. C.) situados en el centro de las campiñas meridionales del Duero”. En *Homenaje a la Profesora Catalina Galán Saulnier*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Anejos a *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 1, pp. 87-100.

BLANCO GONZÁLEZ, A. (2010): “Nuevos hogares para los emigrantes? Casas y paisajes en el debate sobre el límite entre Cogotas I y el Primer Hierro en el Valle del Duero”, *Zephyrus,* LXVI, pp. 155-179.

BLANCO GONZÁLEZ, A. y PÉREZ ORTIZ, L. (2005): “El fenómeno orientalizante entre las comunidades del Primer Hierro del occidente de la Cuenca del Duero”. En S. Celestino Pérez y J. Jiménez Ávila (eds.), *El Periodo Orientalizante*, vol. II. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental. Mérida: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Anejos de *Archivo Español de Arqueología* XXXV. pp. 1005-1013.

DELIBES DE CASTRO, G. (1995): “El amanecer de la Historia”. En A. García Simón (ed.), *Historia de una cultura. Castilla y León en la Historia de España.* Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 71-131.

DELIBES DE CASTRO, G. y FERNÁNDEZ MANZANO, J. (2000): “La trayectoria cultural de la Prehistoria Reciente (6400-2500 BP) en la Submeseta Norte española: principales hitos de un proceso”. En V. O. Jorge (coord.), *Pré-história recente da Península Ibérica*. 3.º Congresso de Arqueologia Peninsular (Vila Real, 1999). Actas, vol. IV. Porto: Associação para o Desenvolvimento da Cooperação em Arqueologia Peninsular, pp. 95-122.

DELIBES DE CASTRO, G. y HERRÁN MARTÍNEZ, J. I. (2007): *La Prehistoria*. Valladolid: Diputación de Valladolid. Biblioteca Básica de Valladolid.

DELIBES DE CASTRO, G. y ROMERO CARNICERO, F. (1992): “El último milenio a. C. en la Cuenca del Duero. Reflexiones sobre la secuencia cultural”. En M. Almagro-Gorbea y G. Ruiz Zapatero (eds.), *Paleoetnología de la Península Ibérica.*

Actas de la Reunión (Madrid, 1989). Madrid: Universidad Complutense. *Complutum,* 2-3, pp. 233-258.

– (2011): "La plena colonización agraria del Valle Medio del Duero". En J. Álvarez-Sanchís, A. Jimeno Martínez y G. Ruiz Zapatero (eds.), *Aldeas y ciudades en el primer milenio a. C. La Meseta Norte y los orígenes del urbanismo. Complutum,* 22 (2), pp. 49-94.

DELIBES DE CASTRO, G., ROMERO CARNICERO, F. y MORALES MUÑIZ, A. (eds.) (1995): *Arqueología y medio ambiente. El primer milenio a. C. en el Duero medio.* Valladolid: Junta de Castilla y León.

DELIBES DE CASTRO, G., ROMERO CARNICERO, F. y RAMÍREZ RAMÍREZ, M. L. (1995): "El poblado 'céltico' de El Soto de Medinilla (Valladolid). Sondeo estratigráfico de 1989-90". En G. Delibes de Castro, F. Romero Carnicero y A. Morales Muñiz (eds.), *Arqueología y medio ambiente. El primer milenio a. C. en el Duero Medio.* Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 149-177.

DELIBES DE CASTRO, G., ROMERO CARNICERO, F., SANZ MÍNGUEZ, C., ESCUDERO NAVARRO, Z. y SAN MIGUEL MATÉ, L. C. (1995a): "Panorama arqueológico de la Edad del Hierro en el Duero medio". En G. Delibes de Castro, F. Romero Carnicero y A. Morales Muñiz (eds.), *Arqueología y medio ambiente. El primer milenio a. C. en el Duero Medio.* Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 49-146.

DELIBES DE CASTRO, G., ROMERO CARNICERO, F., FERNÁNDEZ MANZANO, J., RAMÍREZ RAMÍREZ, M. L., MISIEGO TEJEDA, J. C. y MARCOS CONTRERAS, G. J. (1995b): "El tránsito Bronce Final–Primer Hierro en el Duero Medio. A propósito de las nuevas excavaciones en El Soto de Medinilla (Valladolid)". En *Homenaje a la Dra. Ana María Muñoz Amilibia. Verdolay,* 7, pp. 145-158.

DELIBES DE CASTRO, G., ROMERO CARNICERO, F., FERNÁNDEZ MANZANO, J., RAMÍREZ RAMÍREZ, M. L., HERRÁN MARTÍNEZ, J. I. y ABARQUERO MORAS, F. J. (1999): "Datations au radiocarbone concernant la transition entre l'Âge du Bronze et l'Âge du Fer dans la Péninsule Ibérique". En J. Evin, Ch. Oberlin, J.-P. Daugas y J.-F. Salles (dirs.), *14 C et Archeologie.* 3eme Congres International (Lyon, 1998). *Mémoires de la Société Préhistorique Française*, XXVI, y Supplément 1999 de la *Revue d'Archéométrie,* pp. 193-197.

DELIBES DE CASTRO, G., FERNÁNDEZ MANZANO, J., ROMERO CARNICERO, F., HERRÁN MARTÍNEZ, J. I. y RAMÍREZ RAMÍREZ, M. L. (2001): "Metal production at the end of the Late Bronce Age in the Central Iberian Peninsula". *Journal of Iberian Archaeology,* 3, pp. 73-95.

ESPARZA ARROYO, A. (1995): "La Primera Edad del Hierro". En J. C. Alba López (coord.), *Historia de Zamora. I. De los orígenes al final de Medievo.* Zamora: Diputación de Zamora y Caja España, pp. 103-149.

– (2011): "Los castros del oeste de la Meseta". En J. Álvarez-Sanchís, A. Jimeno Martínez y G. Ruiz Zapatero, *Aldeas y ciudades en el primer milenio a. C. La Meseta Norte y los orígenes del urbanismo. Complutum,* 22 (2), pp. 11-47.

FERNÁNDEZ-POSSE, M. D. (1998): *La investigación protohistórica en la Meseta y Galicia.* Madrid: Síntesis.

GRAELLS I FABREGAT, R. (2014): "Problemas de cultura material. Las fíbulas itálicas de la Primera Edad del Hierro en el Golfo de León occidental". *Madrider Mitteilungen*, 55, pp. 212-315.

GUSI, F. y MURIEL, S. (2008): "Panorama actual de la investigación de las inhumaciones infantiles en la Protohistoria del sudoeste mediterráneo europeo". En F. Gusi, S. Muriel y C. Olària, *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra: la muerte en la infancia.* Castelló: Diputació de Castelló, pp. 257-329.

HERRÁN MARTÍNEZ, J. I. (2008): *Arqueometalurgia de la Edad del Bronce en Castilla y León*. Studia Archaeologica 95. Valladolid: Universidad de Valladolid.

LIESAU VON LETTOW-VORBECK, C. (1998): "El Soto de Medinilla: faunas de mamíferos de la Edad del Hierro en el Valle del Duero (Valladolid, España)". *Archaeofauna,* 7, pp. 11-210.

LÓPEZ SÁEZ, J. A. y BLANCO GONZÁLEZ, A. (2005): "La mutación Bronce Final/Primer Hierro en el suroeste de la Cuenca del Duero (provincia de Ávila): ¿cambio ecológico y social? En A. Blanco, C. Cancelo y A. Esparza (eds.), *Bronce Final y Edad del Hierro en la Península Ibérica.* Encuentro de Jóvenes Investigadores (Salamanca, 2003). Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 229-250.

LÓPEZ-SÁEZ, J. A., BLANCO-GONZÁLEZ, A., LÓPEZ-MERINO, L., RUIZ-ZAPATA, M. B., DORADO-VALIÑO, M., PÉREZ-DÍAZ, S., VALDEOLMILLOS, A. y BURJACHS, F. (2009): "Landscape and climatic changes during the end of the Late Prehistory in the Amblés Valley (Ávila, central Spain), from 1200 to 400 cal BC". En D. Galop, L. Carozza, M. Magny y J. Gilaine, *Rhythms and causalities of the anthropisation dynamic in Europe between 8500 and 2500 cal BP: Sociocultural and/or climatic assumptions. Quaternary International*, 200, pp. 90-101.

MACARRO ALCALDE, C. y ALARIO GARCÍA, C. (2012): *Los orígenes de Salamanca. El poblado protohistórico del Cerro de San Vicente*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos. Serie Minor, 2.

MARTÍN VALLS, R. y DELIBES DE CASTRO, G. (1978): "Die Hallstatt-zeitliche Siedlung von Zorita bei Valoria la Buena (Prov. Valladolid)". *Madrider Mitteilungen,* 19, pp. 219-230.

MISIEGO TEJEDA, J. C., MARTÍN CARBAJO, M. A., MARCOS CONTRERAS, G. J., SANZ GARCÍA, F. J., PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., DOVAL MARTÍNEZ, M., VILLANUEVA MARTÍN, L. A., SANDOVAL RODRÍGUEZ, A. M., REDONDO MARTÍNEZ, R., OLLERO CUESTA, F. J., GARCÍA RIVERO, P. F., GARCÍA MARTÍNEZ, M. I., y SÁNCHEZ BONILLA, G. (2013): *Las excavaciones arqueológicas en el yacimiento de "La Corona/El Pesadero", en Manganeses de la Polvorosa. La Edad del Hierro y la época romana en el norte de la provincia de Zamora*. Junta de Castilla y León. Arqueología en Castilla y León, Memorias 19. Edición electrónica.

MORALES MUÑÍZ, A. y LIESAU VON LETTOW-VORBECK, C. (1995): "Análisis comparado de las faunas arqueológicas en el valle Medio del Duero (prov. Valladolid) durante la Edad del Hierro". En G. Delibes de Castro, F. Romero Carnicero y A. Morales Muñiz (eds.), *Arqueología y medio ambiente. El primer milenio a. C. en el Duero Medio*. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 455-514.

OLMO MARTÍN, J. Del y SAN MIGUEL MATÉ, L. C. (1993): "Arqueología aérea en asentamientos vacceos". En F. Romero Carnicero, C. Sanz Mínguez y Z. Escudero Navarro (eds.), *Arqueología vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero*. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 507-528.

PALOL, P. DE y WATTENBERG, F. (1974): *Carta Arqueológica de España. Valladolid*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

QUINTANA LÓPEZ, J. y CRUZ SÁNCHEZ, P. J. (1996): "Del Bronce al Hierro en el centro de la Submeseta Norte (Consideraciones desde el Inventario Arqueológico de Valladolid)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* LXII, pp. 9-78.

RAMÍREZ RAMÍREZ, M. L. (1999): "La casa circular durante la primera Edad del Hierro en el Valle del Duero". *Numantia, Arqueología en Castilla y León* 7, pp. 67-94.

ROMERO CARNICERO, F. (1985): "La primera Edad del Hierro. El afianzamiento de la sedentarización y la explotación intensiva del medio". En G. Delibes de Castro, J. Fernández Manzano, F. Romero Carnicero y R. Martín Valls, *Historia de Castilla y León. 1. La Prehistoria del Valle del Duero*. Valladolid: Ámbito, pp. 82-103.

– (1992): "Los antecedentes protohistóricos. Arquitectura de piedra y barro durante la primera Edad del Hierro". En J. M. Báez Mezquita (coord.), *Arquitectura popular en Castilla y León. Bases para un estudio*. Valladolid: Univ. de Valladolid, pp. 175-211.

ROMERO CARNICERO, F. y CUBERO CORPAS, C. (1999): "Agricultura y recolección en la cultura del Soto (Primera Edad del Hierro en el valle medio del Duero)". En R. Buxó y E. Pons (dirs.), *Els productes alimentaris d'origen vegetal a l'edat del Ferro de l'Europa Occidental: de la producció al consum*. Actes del XXII Col.loqui Internacional per a l'Estudi de l'Edat del Ferro (Girona, 1998). Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona. Sèrie Monogràfica 18, pp. 169-187

ROMERO CARNICERO, F. y JIMENO MARTÍNEZ, A. (1993): "El valle del Duero en la antesala de la Historia. Los grupos del Bronce Medio-Final y Primer Hierro". En M. Almagro-Gorbea y G. Ruiz Zapatero (eds.), *Los Celtas: Hispania y Europa*. Madrid: Actas, pp. 175-222.

ROMERO CARNICERO, F. y RAMÍREZ RAMÍREZ, M. L. (1996): "La cultura del Soto. Reflexiones sobre los contactos entre el Duero Medio y las tierrras del sur peninsular durante la primera Edad del Hierro". En M. A. Querol y T. Chapa (eds.), *Homenaje al Profesor Manuel Fernández-Miranda*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. *Complutum* Extra 6 (I), pp. 313-326.

– (1999): "Estrategias de subsistencia en la cuenca media del Duero durante la Edad del Hierro". En F. Burillo Mozota (coord.), *Economía*. IV Simposio sobre los Celtíberos (Daroca, 1997). Zaragoza: Institución "Fernando El Católico", pp. 453-465.

– (2001): "Sobre el 'celtismo' de la 'cultura' del Soto". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* LXVII, pp. 40-80.

ROMERO, CARNICERO, F., MISIEGO TEJEDA, J. C. y MARCOS CONTRERAS, G. J. (2015): "La presencia de defensas en los poblados de la cultura del Soto: una evidencia cada vez menos excepcional". En O. Rodríguez Monterrubio, R. Portilla Casado, J. C. Sastre Blanco y P. Fuentes Melgar (coords), *Fortificaciones en la Edad del Hierro: Control de los recursos y el territorio*. Valladolid: Glyphos Public., pp. 547-564.

ROMERO CARNICERO, F., SANZ MÍNGUEZ, C. y ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. R. (2008): “El primer milenio a. C. en las tierras del interior peninsular”. En F. Gracia Alonso (coord.), *De Iberia a Hispania.* Barcelona: Ariel, pp. 649-731.

ROMERO CARNICERO, F., SANZ MÍNGUEZ, C. y ESCUDERO NAVARRO, Z. (eds.) (1993): *Arqueología vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero.* Valladolid: Junta de Castilla y León.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, M. (1998): *La Europa atlántica en la Edad del Bronce. Un viaje a las raíces de la Europa occidental.* Barcelona: Crítica.

RUIZ ZAPATERO, G. (2010): “Arqueología del proceso de etnogénesis en la Meseta prerromana: los vacceos”. En F. Romero Carnicero y C. Sanz Mínguez (eds.), *De la Región Vaccea a la Arqueología Vaccea*. Valladolid: Centro de Estudios Vacceos “Federico Wattenberg” de la Univ. de Valladolid. Vaccea Monografías 4, pp. 37-63.

SACRISTÁN DE LAMA, J. D. (2010): “El poblamiento y el urbanismo vacceos”. En F. Romero Carnicero y C. Sanz Mínguez (eds.), *De la Región Vaccea a la Arqueología Vaccea*. Valladolid: Centro de Estudios Vacceos “Federico Wattenberg” de la Universidad de Valladolid. Vaccea Monografías 4, pp. 123-161.

– (2011): “El urbanismo vacceo”. En J. Álvarez-Sanchís, A. Jimeno Martínez y G. Ruiz Zapatero (eds.), *Aldeas y ciudades en el primer milenio a. C. La Meseta Norte y los orígenes del urbanismo*. *Complutum,* 22 (2), pp. 185-222.

SANZ MÍNGUEZ, C. (1997): *Los Vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero. La necrópolis de Las Ruedas. Padilla de Duero (Valladolid).* Valladolid: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Peñafiel. Arqueología en Castilla y León, Memorias 6.

SANZ MÍNGUEZ, C., GALLARDO MIGUEL, M. A., VELASCO VÁZQUEZ, J. y CENTENO CEA, I. (2003): “La tumba 75 de Las Ruedas, primer testimonio arqueológico de la elite ecuestre vaccea”. En C. Sanz Mínguez y J. Velasco Vázquez (eds.), *Pintia. Un* oppidum *en los confines orientales de la región vaccea. Investigaciones arqueológicas Vacceas, Romanas y Visigodas (1999-2003).* Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-196.

SECO VILLAR, M. y TRECEÑO LOSADA, F. (1995): “Perfil arqueológico de un poblado de la Edad del Hierro al sur del Duero: ‘La Mota’, Medina del Campo”. En G. Delibes de Castro, F. Romero Carnicero y A. Morales Muñiz (eds.), *Arqueología y medio ambiente. El primer milenio a. C. en el Duero medio.* Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 219-245.

TORRES-MARTÍNEZ, J. F. (2014): “Arqueología de la Edad del Hierro y variaciones climático-ambientales en el norte de la Península ibérica”. *Kobie Serie Paleoantropología*, 33, pp. 31-58.

TORRES ORTIZ, M. (2002): *Tartessos*. Madrid: Real Academia de la Historia. Bibliotheca Archaeologica Hispana 14 – Studia Hispano-Phoenicia 1.

WATTENBERG, F. (1959): *La región vaccea. Celtiberismo y romanización en la cuenca media del Duero.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Diputación Provincial de Valladolid. Bibliotheca Praehistorica Hispana II.

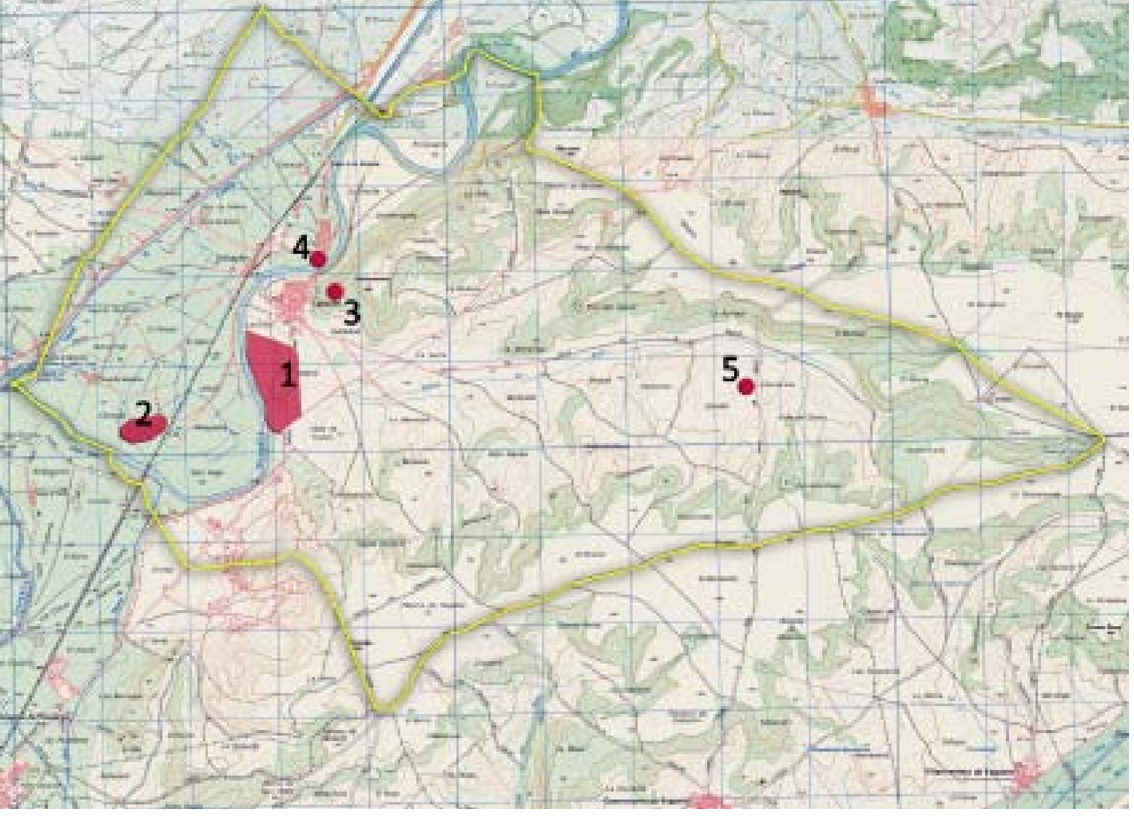
El puente y el área arqueológica de Cabezón de Pisuerga

Arturo Balado Pachón | Arqueólogo
Ana Martínez García | Arqueóloga

La reciente desgracia acaecida en el verano de 2015, que supuso la caída de gran parte de la manguardia que une el puente con la localidad, nos ha llevado a la realización de estas breves líneas, como homenaje a la destacada historia de este importante paso, hoy en día algo olvidado, pero que hasta el bien entrado el siglo XX constituía la comunicación principal de gran parte de Castilla y León y el Portugal septentrional, con el norte de la península y el resto de Europa.

Si algo marca geográficamente al territorio de Cabezón es su proximidad al cauce del río y el estrechamiento que supone la proximidad del Pisuerga a la línea de páramos que flanquean el valle en su margen izquierda.

Este hecho, que es un accidente geográfico natural, por el que los meandros del Pisuerga estrangulan los posibles pasos, ha condicionado algunos de los aspectos históricos de la villa, entre ellos la propia existencia de la localidad, que nace por la presencia del paso del río, pero sin duda también condiciona la construcción del castillo o la del puente, que han marcado muchos de los acontecimientos del devenir histórico de Cabezón. El nombre de Cabezón debe hacer referencia al cabezo, denominación que en ocasiones se da a los cerros desatacados, como el que domina la población.



Mapa del término municipal de Cabezón de Pisuerga con la situación de los elementos arqueológicos analizados en este trabajo.

En estas notas vamos a hablar de cinco puntos del patrimonio arqueológico de Cabezón de Pisuerga desde la época romana y que son:

1. Yacimiento romano/visigodo y medieval de El Bosque-Las Arenas.
2. Villa romana de Santa Cruz.
3. El cerro de Altamira y su castillo.
4. El puente medieval.
5. El tesoro de Cabezón.

El Bosque-Las Arenas

Se encuentra situado muy próximo al casco urbano de Cabezón, al sur del mismo, junto a la ribera del Pisuerga y separado en dos por la vaguada que forma un manantial que nace cerca del cementerio municipal.







Fotografía con la delimitación del yacimiento arqueológico de El Bosque-Las Arenas.

Vistas de la intervención en el yacimiento en 1988 (tomadas de Saquero, Carretero y Serrano, 1988).

Se trata de un importante yacimiento del que la Junta de Castila y León ha incoado el expediente para la declaración de Bien de Interés Cultural. Habiendo sido objeto de algunas excavaciones arqueológicas en los años 80. Se trata un núcleo muy extenso, de cerca de 35 hectáreas, en el que se ha documentado poblamiento desde época prehistórica (muy escasos e imprecisos indicios), hasta época bajomedieval.

Las primeras noticias bibliográficas del enclave nos las dan Palol y Wattenberg (1974: 74) y en toda la superficie del yacimiento se recogen abundantes restos constructivos y cerámicas de época romana, que han sido dadas a conocer por diversos investigadores (García Soto, 1975: 301; Mañanes, 1977: 320). Un análisis más detallado del enclave ha identificado dos focos distintos de ocupación romana, en uno aparecen cerámicas altoimperiales (al sur del cementerio actual) y en otro, al norte, se detectan además materiales bajoimperiales (Molina, Santiago y Centeno, 1997).

La actuación ilegal de una gravera en el año 1988 propició la realización de dos campañas de excavación arqueológica (Saquero *et al.*, 1988) que documentaron lo

que parecían ser restos de sencillas viviendas bajoimperiales, realizadas con piedra y adobe. Son fechadas de finales del siglo III a finales del IV d.C.

También en estas excavaciones se documentó la continuidad del poblamiento en época altomedieval, lo que nos conecta con la última etapa de ocupación del yacimiento, reconocida a partir de la dispersión de lajas calizas que, a tenor de la disposición que adoptan en un corte inmediato –donde pudieron observar al menos tres enterramientos–, deben relacionarse con tumbas construidas con piedra y ladrillos macizos. Este cementerio puede estar relacionado con una ermita de Santo Toribio que estuvo en pie, en esta zona, desde época pleno-bajomedieval hasta el siglo XIX. Aunque las escasas evidencias no impiden descartar la posibilidad de que esta área albergue, a la vez, tumbas de inhumación relacionadas con la etapa más antigua, en concreto visigoda, como sugiere el antiguo hallazgo de una hebilla perteneciente a este momento (García y Espinosa, 1985). Podríamos estar ante un área cementerial de larguísima tradición, como termina de sugerir el hecho de que el actual cementerio municipal ocupe el mismo emplazamiento.

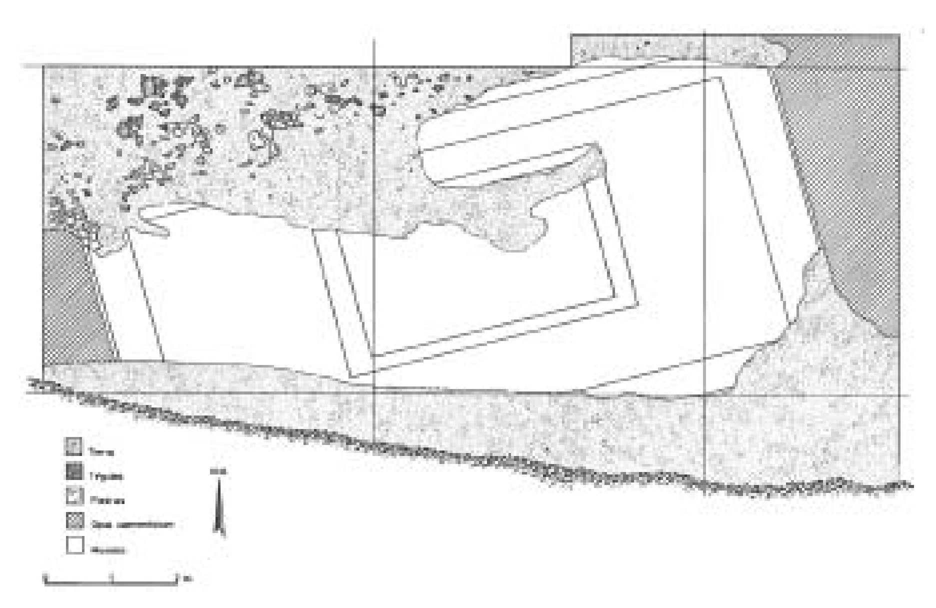


Hebilla visigoda procedente del yacimiento de El Bosque-Las Arenas (fotografía Museo de Valladolid).

Nos encontramos ante un tipo de ocupación del territorio que excede en tamaño a las conocidas *villae* romanas, siendo lo más probable que se trate de un *vicus*, establecido junto a la vía romana que comunicaba *Septimanca* (Simancas) con *Segisama* (Sasamón). Tengamos en cuenta que la cañada real leonesa, posible heredera de aquella vía romana, atraviesa el yacimiento, ya que coincide en su trazado con la actual carretera, en su día camino real de Valladolid a Santander.

La villa romana de Santa Cruz

Este yacimiento se sitúa en terrenos de la llamada granja de Santa Cruz, en concreto en el pago denominado Camazos o Santa Cruz de Camazos. Se trata, aquí sí, de un asentamiento tipo villa con ocupación, nuevamente, en época alto y bajo imperial romana, esta última, la mejor conocida, del siglo IV.



Planta de la excavación de 1987 (tomada de Mañanes, Gutiérrez y Agúndez, 1987: 12).

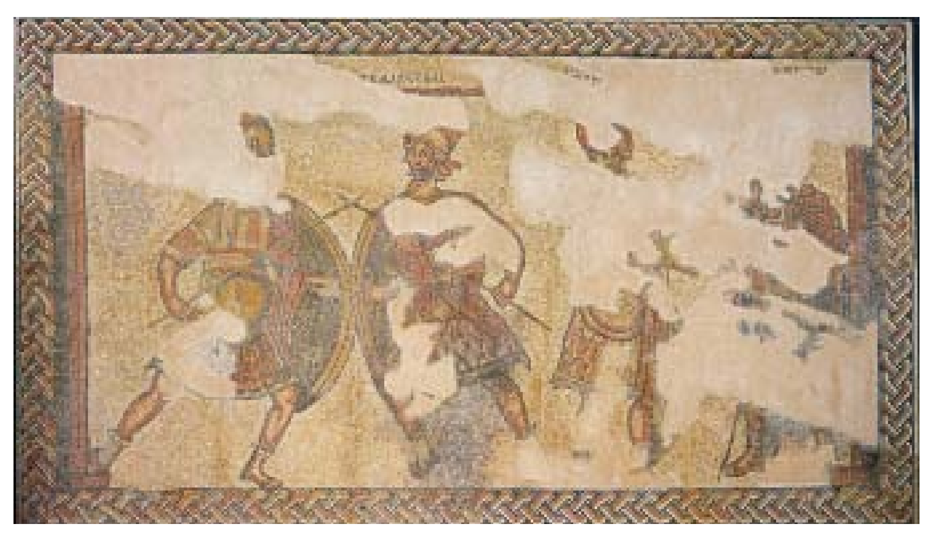
Ya en 1958 el Seminario de Arqueología de la universidad de Valladolid había realizado una pequeña cata comprobando "la existencia de un mosaico de tema geométrico" semidestruido (Palol y Wattenberg, 1974: 75).

En 1982 se realizó una intervención más amplia en el mismo lugar en el que se había encontrado aquel pavimento, situado sobre una terraza, muy cerca del río (Mañanes, Gutiérrez y Agúndez, 1987). En esta excavación arqueológica se documentó un suelo mucho más complejo, que cubría un *triclinium* porticado que miraba al Pisuerga. Se trata de un mosaico rectangular con numerosos restos de basas de columnas que configurarían una galería porticada sobre el río de unos 35 m de longitud.

El mosaico ocuparía la parte central de esta galería, y el emblema (de 3,74 x 2,15 m) nos presenta a cuatro figuras masculinas agrupadas dos a dos en sendas escenas. En realidad lo que nos está contando es un pasaje de la Ilíada en dos escenas diferentes y representa la lucha entre Glauco y Diomedes, por un lado, y a continuación a los combatientes estrechando sus manos e intercambiando sus armas, al finalizar.

Además presenta inscripciones en latín y griego (*Ilíada*, canto VI, 119-236) que aclaran el sentido de las dos escenas. La griega representa un verso final de la Ilíada que es común a varios de los combates que nos narra este antiguo poema. Pero la latina nos aclara de qué combate se trata, ya que se puede leer TYD..., que sin duda hace referencia a TIDEO rey de Etolia, padre de Diomedes.

No parece que haya duda en la funcionalidad de la galería porticada sobre el río, dominando el paisaje. La lucha entre Glauco y Diomedes fue siempre valorada en



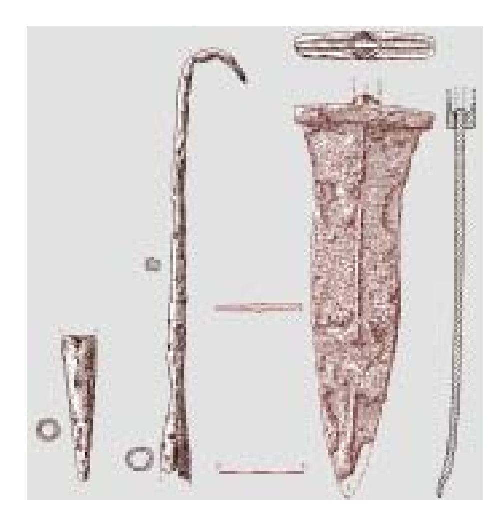
Mosaico de la villa romana de Santa Cruz (fotografía Museo de Valladolid).

la Antigüedad como el más cabal modelo de hospitalidad y esta sala sería pues un ejemplo de *triclinium* donde se ofrece la hospitalidad de dueño de la villa, frente a un paisaje de su *fundus* (Regueras, 2013: 83).

Desde luego llama la atención, pero no es novedoso, ya que son muchos los ejemplos, la continuidad por el gusto hacia los autores clásicos en fechas tan tardías del imperio, incluso con inscripciones en griego, lo que demuestra el refinamiento cultural de las élites que construían estos palacios rurales.

El emblema central de este mosaico fue arrancado de este yacimiento, y actualmente puede admirarse en el Museo de Valladolid.

Señalaremos por último otro conjunto singular, que los excavadores del mosaico dan a conocer en la publicación del mismo. Se trata de un elenco de piezas de armamento de época romana, del que –bastante poco verosímilmente– se cuenta fue «*descubierta en prospección*», no muy lejos del lugar de la excavación (Mañanes, Gutiérrez y Agúndez, 1987: 57-63). Se trata concretamente de una daga corta, un *pilum* y un regatón (estos dos últimos



Panoplia del siglo I d.C. localizada en el entorno de la excavación arqueológica de la Villa romana de Santa Cruz. Lámina reinterpretada de la original tomada de Mañanes, Gutiérrez y Agúndez, 1987: 62).

posiblemente formen pareja). Las características del hallazgo, y la falta de información sobre su extracción, nos hacen sospechar que se trate de una panoplia procedente de un enterramiento, mucho más antiguo que la villa que construyó los mosaicos que hemos visto, ya que este tipo de armamento ha sido fechado a finales del siglo I (FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, 2004: 220). En definitiva, este hallazgo nos habla de la larga ocupación del lugar, que va mucho más allá de la villa tardorromana, e incluso de la época del alto imperio, ya que en el lugar son también frecuentes los hallazgos de materiales prehistóricos, habiéndose documentado no muy lejos un recinto de época calcolítica, formado por varios fosos concéntricos (Delibes, 2011: 14).

El castillo de Altamira

En un espacio reducido, individualizado del páramo por un foso natural de gran desnivel, que da paso a una rampa de acceso de pendiente abrupta, que lo hace difícilmente expugnable por este sector, se enclava el castillo de Cabezón sobre el cerro de Altamira, dominando el paso natural del Pisuerga. Su situación es, claramente estratégica, dominando desde la altura el paso del río Pisuerga y la importante ruta de comunicaciones que discurre a sus pies.

La cumbre presenta fuertes desniveles provocados por los sucesivos reacondicionamientos del lugar. Con un poco de imaginación es posible interpretar estos como una torre del homenaje, un patio de armas y un gran cubo en el extremo, si bien


El cerro Altamira desde el este (Imagen Jesús Anta Roca).





Restos del aljibe situado en la cumbre del cerro.

es posible que el cono que se observa al final del espigón corresponda con la torre de la línea de telegrafía óptica Madrid-París, que en 1846 se instaló sobre el cerro Altamira y que visualmente comunicaba por el sur con la instalada en La Maruquesa y por el norte con la de Dueñas (SERCAM, 2012).

Muy próximo a la cumbre, desde el norte se advierte la existencia de una estructura cuadrada de 3 m de lado con refuerzos igualmente cuadrangulares al interior (Escribano, Balado y Pascual, 2001: 783), uno por lado, todo ello de mampostería caliza y ladrillo, revestido con hormigón hidráulico de color rojizo, hecho este que parece traslucir la existencia de un aljibe. Actualmente ha perdido la cubierta pero morfológicamente parece haber estado rematado por una bóveda de ladrillo. Una vez traspasado este sector se prolonga la subida con un relieve cónico delante de la que se advierte la existencia de un muro recto de mampostería caliza de dos metros de anchura y unos 8 de longitud que discurre en dirección noroeste-sureste.

Parece que los restos que hoy en día vemos en el cerro Altamira, se corresponden con un castillo que data, al menos, del siglo XI (Reglero de la Fuente 1994: 102), si bien previamente existió en el cerro una torre altomedieval que formaba parte de la línea de comunicaciones castellana, entre Burgos y Simancas (Escribano, Balado y Pascual, 2001: 783-784).

De la historia real de esta fortaleza apenas sí conocemos datos, como que entre sus tenentes se halla Pedro Ansúrez, y cuya pervivencia se rastrea a lo largo de toda la Edad Media, certificándose que los vecinos de Cigales pagan castellanía a Cabezón

en el siglo XII (Balado, 1999: 209). Fue abandonado ya en el siglo XVI (Cooper, 1991: 988), cuando un castillo defensivo en alto no tenía sentido, y los nobles preferían las comodidades de los palacios en la ciudad. También sabemos que hacia 1520 los comuneros derribaron la fortaleza de Cabezón y que de ella aún quedaban restos a mediados del siglo XIX (Madoz, 1984: 40).

Pero la historia mitológica de este castillo es casi tan importante como la real. Y con ello nos estamos refiriendo al *Romancero Viejo*, una serie de composiciones populares, compuestas en los siglos XIV y XV y transmitidas oralmente hasta el XIX, cuando fueron recopiladas y sistematizadas. En concreto vamos a hacer referencia a dos de las recogidas por Menéndez Pidal, el Romance Décimo, que se titula "De la muerte del rey don Fernando en el castillo de Cabezón, a una corta jornada de Valladolid" y del Romance Undécimo, "De la infanta doña Urraca, que se fue para Cabezón a quejarse muy malamente al rey su padre". Estos dos textos tratan del testamento de Alfonso I de León, quien a su muerte en 1065 dividió el reino entre sus hijos. Evidentemente esta acción jamás se produjo y el rey murió en León, donde está enterrado, pero denota la importancia popular que en el siglo XIV aun tenía el castillo de Cabezón, como elemento simbólico de poder, asociado a la monarquía.

El puente de Cabezón

El puente de Cabezón se sitúa en un paso estratégico, que seguramente ya había sido usado por los romanos en la vía que comunicaba *Septimanca* con *Segisama*. Sin embargo, el origen del puente que hoy en día vemos tienen un origen medieval, y de su construcción original no quedan demasiados restos.

Dada su posición obligada de paso para todas las mercancías y personas que desde el sur de la meseta norte o desde Extremadura y Portugal, quieran acceder al norte de la Península, se convirtió en un punto estratégico, hasta tal punto que un texto de 1635 dice de él: "Puente de las más importantes del reino y muy antigua que por ella pasa y traxina la mayor parte de Castilla la Viexa... y pasan todos los ganados destremo que van a las Montañas y Extremadura, que ningún puente en toda Castilla la Viexa es de tanta importancia como esta." (Cadiñanos, 2006: 200).

Las noticias más antiguas sobre el puente son de la segunda mitad del siglo XIII, de época de Sancho IV. Algo después, hacia 1320, María de Molina lo dona al monasterio, que ella misma funda, de las Huelgas Reales de Valladolid (Ortega Rubio, 1895: 211). En este momento el puente ya se encuentra construido y las monjas de las Huelgas cobran un portazgo por pasar por el mismo. Los peajes del puente varían en función de lo que se transporte, personas, mercancías o ganado y se sobreentiende que a cambio el monasterio de las Huelgas debe mantener el puente en buen estado. Y es que los portazgos fueron creados más para el mantenimiento de los



El Puente de Cabezón.

puentes que como recurso recaudatorio, pero esta primitiva función se olvida con el tiempo convirtiéndose exclusivamente en una fuente de ingresos. Y en el de Cabezón tenemos algunos ejemplos de ello. A lo largo de su historia hay diversas reclamaciones, instando a la monjas para que reparen el puente. Así en 1495 el doctor Alonso Ramírez de Villaescusa, corregidor de Valladolid, es encargado por los Reyes Católicos, de obligar a las religiosas de las Huelgas para que reparen el puente de Cabezón del que se está cayendo un arco (*Ibidem*: 200). Finalmente es el Concejo de Cabezón quien lo repara, entrando en litigio con el monasterio para que se haga cargo de los costes.

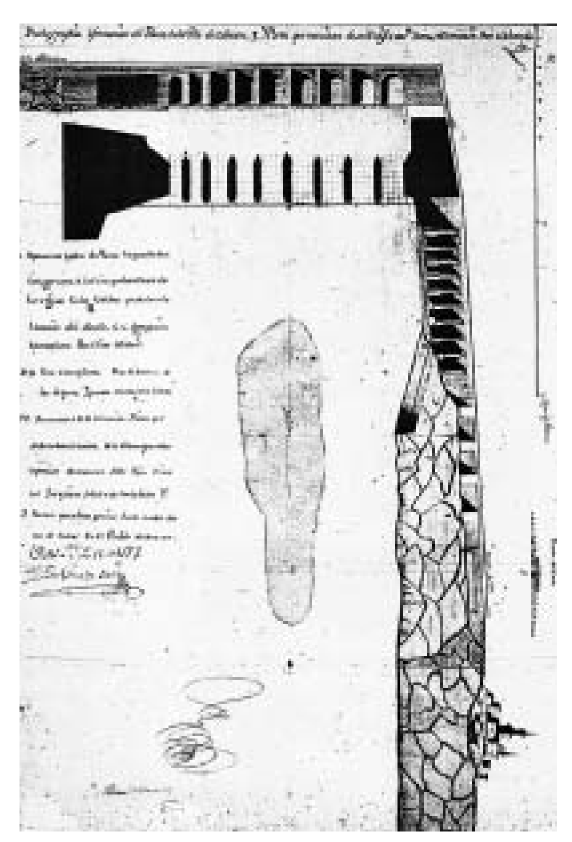
El monasterio de las Huelgas no se encargaba siempre del cobro directo de los portazgos, sino que lo habitual es que tuviese el servicio alquilado, así a fines del XVI sabemos que cobraba 100 ducados anuales por su arrendamiento a un tercero, que es quien realmente gestionaba los portazgos.

La vida del puente está llena de derrumbes y continuas reparaciones que van a marcar su historia; además de la ya vista de 1495 (Clemecín, 1841: 249), en 1527 sabemos que una crecida del río "se llevó gran parte del Puente de Cabezón", sin que sepamos exactamente qué fue lo que se arruinó (Sandoval, 1847: 608). Y a lo largo del siglo XVI sufrió continuos derrumbes y reparaciones. Así en 1582 se desmorona el primer pilar y los dos arcos que en él descansaban. Se ordena que la reparación, demasiado costosa para las religiosas de Las Huelgas, sea reparada por los pueblos a 20 leguas a la redonda del puente. Después de algunas vicisitudes es Juan de Nates (que por aquel entonces 1584 estaba reconstruyendo el vecino monasterio de Palazuelos) quien remata los dos arcos y construye la manguardia y la nueva calzada (Cadiñanos, 2006: 200). El historiador Ortega y Rubio (1895: 216) nos cuenta que a finales del siglo XIX era visible aún una inscripción conmemorativa de la que solo se leía la fecha 1586 y que debe corresponder con esta reparación.

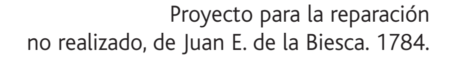
Nueve años después, en 1595, una nueva riada se lleva el segundo pilar y los dos arcos que sustentaba. Fueron arreglados, pero poco después se cae el tercer pilar que de nuevo es reconstruido. Sabemos que todas estas reparaciones estaban concluidas en 1610. Sin embargo, el 4 de febrero de 1635 una riada destruyó el cuarto pilar y sus dos arcos, siendo reparados en 1639, a la vez que se reforzaban otros. La obra se pagó con impuestos costeados por las localidades situadas en 15 leguas a la redonda (Corella, 1997: 348).

Hay algunas reparaciones en 1666, 1701 y 1730, y a finales de ese siglo el puente vuelve a necesitar importantes obras. Se pide a la Huelgas Reales que colaboren, pero –ante su reticencia– la Corona embarga los ingresos del puente durante 13 años (1781-1793), hasta conseguir 48.295 reales, que no llegaron para costear las obras que se hicieron, repartiéndose el resto entre las localidades situadas a 20 leguas (*Ibidem*: 349).

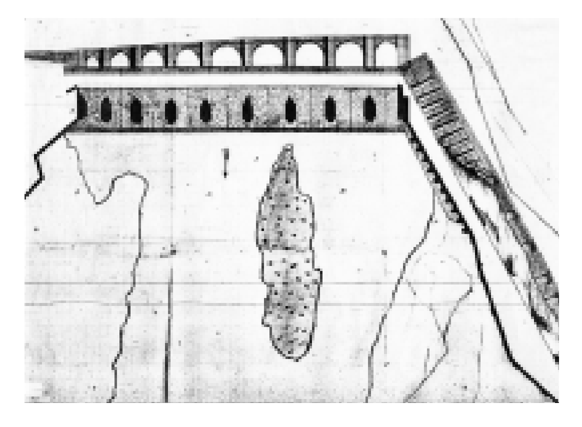
Se suceden distintos proyectos de ejecución que son rechazados. Pedro Arnaiz realiza obras en 1790 pero fueron parciales y dejaron sin solucionar un grave problema de cimentación en varios pilares, al detenerse la obra ante los problemas de financiación (*Ibidem*: 350).



Proyecto para la reparación no realizado, de Pedro González Ortiz. 1777.



Proyecto para la reparación no realizado, de Juan E. de la Biesca. 1784.





Bridge at Cabezon. Charles Ellicombe, 1812. Royal Engineers Museum, Kent.

En el siglo XIX, el puente va a ser testigo de algunos hechos históricos importantes. El primero será la llamada batalla del Puente de Cabezón. El 31 de mayo de 1808, con las tropas francesas en la península, la ciudad de Valladolid se levanta en armas y obliga al general García de la Cuesta a realizar una movilización general y un alistamiento forzoso. Los franceses, que tenían el cuartel general en Burgos, temen la ruptura de las comunicaciones entre Madrid y París y deciden enviar un ejército hacia Valladolid. García de la Cuesta reúne una fuerza de unos 4.700 milicianos, 300 de caballería regular y 4 piezas de artillería, que recibe el grandilocuente nombre de *Ejército de Castilla*. Los franceses avanzan hacia la ciudad con unos 9.000 hombres. La batalla tuvo lugar el 12 de junio y fue una auténtica carnicería, ya que las caballería francesa arrolló a los vallisoletanos que equivocadamente se habían desplegado cruzando el río, y en la desbandada sobre el puente, muchos murieron ahogados.

Pocos años después, en 1812, la guerra ya ha dado un giro y el ejército anglo-portugués ha liberado Valladolid, mientras que los franceses se mantienen en la margen derecha del Pisuerga, bombardeando Valladolid desde los altos de La Maruquesa. Los dos ejércitos se mueven en paralelo durante semanas, y hacia finales de octubre se encuentran a la altura de Cabezón, donde Wellington tiene su cuartel. El 27 de octubre los franceses intentan cruzar el puente y son rechazados, ante lo cual deciden dejar un contingente y marchar hacia Valladolid para intentarlo desde el puente mayor. Wellington hace lo mismo, pero no sin antes volar el tercer ojo del puente, para evitar el paso de los franceses, y en los días sucesivos volará también el puente mayor y el de Simancas. Tenemos una imagen de aquellos días realizada por el teniente de ingenieros Charles Ellicombe, titulada *Preparativos para la*



Derrumbe de la manguardia del puente de Cabezón en junio de 2015.

voladura del Puente de Cabezón, sin duda una acuarela ejecutada tiempo después sobre los apuntes que tomaría sobre el terreno en aquellos días. El autor con las prisas del momento equivoca el número de ojos del puente y le añade uno de más. Este ojo permaneció con un arreglo provisional de madera hasta el año 1852.

El tesoro de Cabezón

Finalizamos este repaso a la riqueza arqueológica del entorno del puente de Cabezón con un hallazgo fortuito. En 1963 apareció cerca de las denominadas Casas del Doctor, lugar situado en la paramera que separa los valles del Pisuerga y Esgueva, un tesoro de piezas de joyería, ocultado en el interior de una vasija. Reunía 188 piezas tanto de adorno como de devoción y 73 monedas de oro[1].

Las joyas son sencillas piezas de oro y plata, con algunas perlas y piedras preciosas. El conjunto tiene una cronología muy dispar, la mayor parte parecen realizadas entre finales del XVIII y primera década del XIX, y las monedas también parecen acompañar, siendo las más antiguas de Felipe V y las más modernas de Carlos IV, fechadas entre 1743-1795. Pero una serie de piezas presentan marcas más modernas,

[1] La información relativa al denominado tesoro de Cabezón, proviene en su totalidad de la publicación de Bellido y Wattenberg de 2008.



Conjunto del tesoro de Cabezón (fotografía Museo de Valladolid).

del segundo cuarto del siglo XIX. En general son piezas realizadas por orfebres salmantinos, si bien las más modernas son de origen francés.

La realización de ocultaciones de elementos preciosos, especialmente oro y plata, ha sido una práctica constante a lo largo de la historia. Estas ocultaciones suelen responder a periodos de inestabilidad, generalmente relacionados con guerras. Son ocultaciones realizadas en un momento de huida a los que el propietario no pudo volver y permanecieron ocultos hasta su descubrimiento. Este de Cabezón debe estar relacionado con la inestabilidad reinante en el siglo XIX español, con frecuentes enfrentamientos entre liberales y absolutistas, y con partidas de salteadores en nuestros montes. En concreto el tesoro de Cabezón parece el botín arrebatado a algún comerciante de joyas salmantino. La mayor parte de las piezas son de producción charra, y la presencia en el atesoramiento de una piedra de toque nos hace pensar en el producto del asalto de algún grupo de bandoleros que, una vez ocultado el botín, pensaron en regresar a por el mismo pero, evidentemente, algo se interpuso en su camino que les impidió volver, lo que ha hecho que ahora podamos admirar este conjunto en el Museo de Valladolid.

BIBLIOGRAFÍA

BALADO PACHÓN, A. (1999): «Las fortificaciones medievales de Cigales (Valladolid)», *Actas del 1er. Congreso de Castellología Ibérica (Aguilar de Campoo*, 1994): 203-220, Madrid.

BELLIDO, A. y WATTENBERG, E. (2008): «El tesoro de Cabezón». En E. Wattenberg (coord.) *Tesoros de la Guerra de la Independencia en el Museo de Valladolid. Catálogo de la exposición*. Valladolid.

CADIÑANOS BARDECI, I. (2006): «Los puentes de la provincia de Valladolid durante la Edad Media (I)» *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea,* 26: 187-214.

CLEMENCÍN, D. (1841): *Elogio de la Reina Católica doña Isabel, al que siguen varias ilustraciones sobre su reinado*. Madrid.

COOPER, E. (1991): *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*. Tomo II. Salamanca.

CORELLA SUÁREZ, P. (1997): «La restauración del puente de la villa de Cabezón sobre el río Pisuerga (Valladolid), durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85: 346-372.

DELIBES DE CASTRO, G. (2011): *El pan y la sal. La vida campesina en el valle medio del Duero hace cinco mil años.* «Discurso de académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid». Valladolid.

ESCRIBANO VELASCO, C., BALADO PACHÓN, A. Y PASCUAL DÍEZ, A. C. (2001): «Análisis del macrorelieve en arqueología medieval: las fortificaciones del Arlanzón, Pisuerga y Duero. De Burgos a Simancas», *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española (Valladolid 1999)*, Vol. 2: 775-790. Valladolid.

FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. (2004): «Metalistería militar romana en el norte de la península ibérica durante los períodos republicano y altoimperial». En Fernández Ochoa, C. y García Díaz, P., (eds.) *III Coloquio internacional de arqueología de Gijón, Unidad y diversidad en el Arco Atlántico en época romana,* pp 203-228. Gijón.

GARCÍA ALONSO, M. y ESPINOSA PRIETO, J. C. (1985): «Un broche hispano-visigodo en Cabezón de Pisuerga (Valladolid)». *Archivos Leoneses*, XXXIX, 77: 149-153.

GARCÍA SOTO, A. M. (1975): «Cerámica romana en Cabezón de Pisuerga (Valladolid)». *Sautuola,* I: 301-311.

MADOZ, P. (1983): «*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*». Edición facsímil de la de 1845-1850. Madrid.

MAÑANES PÉREZ, T. (1977): «Nuevos hallazgos arqueológicos en la provincia de Valladolid (II)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid,* 43: 320-331.

MAÑANES, T., GUTIÉRREZ, M. A. y AGÚNDEZ, C. (1987): *El mosaico de la Villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid)*, Valladolid.

MOLINA, M., SANTIAGO, J. y CENTENO, I. (1997): «El Bosque-Las Arenas». *Inventario Arqueológico de Castilla y León. Provincia de Valladolid.*

ORTEGA y RUBIO, J. (1895): *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, T II. Valladolid.

PALOL, P. y WATTENBERG, F. (1974): *Carta Arqueológica de España. Valladolid*. Valladolid.

REGLERO DE LA FUENTE, C. (1994): *Espacio y poder en la Castilla Medieval. Los Montes de Torozos (siglos X-XIV)*. Valladolid.

REGUERAS GRANDE, F. (2013): *Villas romanas del Duero. Historia de un paisaje olvidado*. Valladolid.

SANDOVAL, P. (1847): *Historia del emperador Carlos V, rey de España*. Madrid.

SAQUERO, B., CARRETERO, S. y SERRANO, M. (1988): «Informe sobre la excavación de urgencia realizada en el yacimiento de El Bosque-Las Arenas (Cabezón de Pisuerga, Valladolid) en abril-mayo de 1988». Informe inédito depositado en la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León.

SERCAM (2012): *Torre a torre. La línea del telégrafo óptico de Castilla*. Valladolid.

Apuntes sobre azulejería en Valladolid

De los alcalleres del barrio de Santa María a los maestros talaveranos

Manuel Moratinos | Arqueólogo

La utilización de la cerámica como elemento de decoración arquitectónica proviene de Oriente, en donde se tienen noticias de su empleo desde finales del tercer milenio a. C. En antiguas civilizaciones como la egipcia se utilizaron placas y ladrillos vidriados monocromos para recubrir las paredes de tumbas y edificios áulicos, enmascarando de este modo el pobre material constructivo empleado, que en la mayoría de los casos no era más que ladrillos dejados secar al sol. Habrá que esperar hasta el nacimiento del Islam y la expansión de su cultura, para ver cómo se difunde el gusto por los revestimientos cerámicos vidriados por todo el Mediterráneo a partir del siglo VIII. En la península ibérica el gusto por la decoración cerámica llegó a través de al-Ándalus, en donde ya encontramos ejemplos de utilización del sistema de cubrición parietal con azulejos en fechas muy tempranas como, por ejemplo, las placas colocadas en la bóveda de la *maqsura* de la mezquita de Córdoba, realizada en tiempos de al-Hakam II (961-976) (Coll, 2000: 51). Posteriormente, ya en el siglo XII, el alicatado llegó hasta el sur de la península vía Marruecos con los almohades, aunque la máxima expresión de esta técnica se desarrolló en la Granada nazarí a partir del segundo tercio del siglo XIII (Zozaya, 2000: 39-41).



Fragmento de alicatado, palacio del Almirante. Museo de Valladolid.

Por lo que respecta a Valladolid, este mundo de los primeros revestimientos cerámicos de época medieval llegó, vía Sevilla y Toledo, de la mano de alfareros mudéjares, con una clara influencia de los obradores granadinos. Nos estamos refiriendo a los alicatados conservados en el antiguo Palacio Real de Tordesillas, hoy convento de Santa Clara, mandado levantar por Alfonso XI tras la batalla del Salado (1340), posiblemente realizados por alarifes andalusíes venidos directamente de Granada, y a los revestimientos que decoraron el Palacio Real de Medina del Campo y el del Almirante en Valladolid, realizados ya en el siglo XV. Otro tanto podemos decir de las escasas muestras de cerámica arquitectónica manufacturada con la técnica de la cuerda seca, compuestas básicamente por algunos alizares y azulejos, todos con una cronología de finales del siglo XV e, incluso, comienzos del XVI y procedencia toledana.

Toledanos fueron también los artífices de dar un gran impulso en estas tierras al gusto por la ornamentación con azulejos a comienzos de la modernidad, al introducir y desarrollar la técnica de la arista. El testigo en la elaboración de esta técnica pronto fue tomado por los alcalleres moriscos y cristianos del barrio de Santa María de Valladolid, quienes la difundieron rápidamente por las provincias limítrofes durante buena parte del siglo XVI. Aunque, el definitivo triunfo de la decoración con revestimientos cerámicos en Castilla y León se produjo en el último tercio del siglo XVI, con la introducción de la técnica plana pintada de la mano de los azulejeros de Talavera de la Reina; sin olvidarnos por ello de la temprana aparición de maestros en esta novedosa técnica trabajando en estas tierras, como Juan Floris en

Medina de Rioseco y, posiblemente, en Valladolid mediada la centuria. Ya desde la década de 1580 se constata la presencia de Hernando de Loaysa quien, gracias a la iniciativa del obispo don Álvaro de Mendoza, engalanó con sus producciones un buen número de iglesias de la provincia. A partir de esas fechas y hasta finales del siglo XVIII, el monopolio de las obras talaveranas fue una constante en estas tierras.

Evolución tecnológica

Por lo que respecta a la técnica más antigua: **el alicatado**, su elaboración requería un gran trabajo y especialización. Además de conocer los secretos del vidriado cerámico, los alfareros debían de tener destreza en el arte de la geometría y un excelente gusto a la hora de concebir diseños con los que decorar las fachadas e interiores de los edificios. El primer paso consistía en elaborar unas placas de barro que se recubrían con óxidos que, tras su cocción, presentaban un acabado vítreo. Posteriormente, esas placas se recortaban, dando como resultado la creación de un variado elenco de formas geométricas denominadas, al igual que en las labores de yesería y carpintería, sinos, almendrillas, zafates, candilejas… Ya por último, esas piezas recortadas se unían en complicados motivos geométricos con los que se revestían zócalos de paredes de exterior e interior, alfices de puertas y ventanas o fuentes y pavimentos de patios y salas.

Esta complicada técnica de recortar placas vidriadas fue cayendo en desuso a medida que en los obradores mudéjares comenzó a proliferar la elaboración de azulejos. Los alfareros comenzaron a copiar los mismos motivos geométricos del alicatado en piezas cuadradas, dibujándolos sobre la superficie con un pincel impregnado con una materia grasa mezclada con óxido de manganeso. Tras su paso por el horno, esos trazos quedaban en resalte, formando celdillas estancas que se podían rellenar con otros óxidos minerales empleados para decorar las piezas. De este modo se desarrolló la técnica hoy conocida como **cuerda seca**, con la que se consiguió



Fragmento de azulejo de cuerda seca, monasterio de Nuestra Señora de Prado. Valladolid.

abaratar costes y agilizar la fabricación. Aunque en el sur de la península se conoce su producción desde, al menos, el siglo XIV, lo más probable es que la técnica llegara a Castilla y León a partir del último tercio del siglo XV, durante el reinado de los Reyes Católicos, difundida desde la ciudad de Toledo.

Coincidiendo en el tiempo con el máximo esplendor de la cuerda seca, hacia el 1500 comenzó a surgir una nueva técnica en los alfares mudéjares, y también cristianos, que simplificaba, aún más, el proceso de elaboración del azulejo, llamada de **arista** o **cuenca**. Simplemente con aplicar sobre el barro fresco una matriz de madera, previamente tallada con el motivo decorativo deseado, se conseguía el mismo efecto que con la cuerda seca, pero con una mayor rapidez. La aplicación de los esmaltes sobre la superficie "aristada" continuaba siendo manual, aunque se evitaba, en la mayoría de las ocasiones, el retoque a pincel de cada una de las piezas que requería la técnica anterior. Además de por el abaratamiento de costes, la rápida y gran difusión que alcanzó esta técnica también se debe a la llegada del Renacimiento y a la revolución en cuanto al diseño que propició. Los primeros azulejos de arista llegaron a Salamanca, Ávila y, posiblemente, Valladolid desde Toledo, aunque rápidamente comenzaron a producirse en las alcallerías de Valladolid y Salamanca, desde donde se difundieron al resto de provincias.

Finalmente, la aparición en el siglo XVI de la última técnica de elaboración de azulejos: la **plana pintada** supuso la definitiva ruptura con los modos de fabricación andalusíes-mudéjares medievales. Su llegada a la península ibérica se produjo al mismo tiempo que las ideas y el repertorio decorativo del Renacimiento italiano, de la mano del azulejero Francisco Niculoso Pisano. En su desarrollo, además de los necesarios conocimientos en materia de alfarería, se requerían la técnica, sensibilidad y gusto de un pintor de tabla o lienzo. No en balde, lo que en realidad se hacía no era otra cosa que aplicar con un pincel colores sobre la superficie de un azulejo que, previamente, había sido bañado con un esmalte blanco de base estannífera. De esta manera, se conseguía realizar azulejos seriados con los que revestir zócalos de paredes y frontales de altar. Aunque también obras únicas, en muchas ocasiones auténticos cuadros sobre cerámica, dependiendo de la mayor o menor pericia de los maestros, dispuestas en retablos, frontales de altar de iglesias y en los zócalos de los palacios de nobles y comerciantes.

La azulejería en Valladolid

En la provincia de Valladolid se han conservado ejemplos de todas las técnicas de revestimientos cerámicos que, a lo largo de la Edad Media y sobre todo de la Moderna, elaboraron tanto alfareros locales como foráneos, básicamente sevillanos y

Olambrillas de arista de reflejo dorado, convento de San Benito. Museo de Valladolid.



toledanos. Unas, las más antiguas, datadas entre los siglos XIV y XV, se conservan en un número tan escaso que no dejan de ser un mero testimonio, aunque no por ello menos interesante, nos estamos refiriendo a las laboriosas técnicas del alicatado y la cuerda seca. Otras son más numerosas, con una variedad de tipos casi ilimitada, mostrando en muchos casos unos formatos tendentes a la gran monumentalidad, en esta ocasión hablamos de la azulejería de arista y de la plana pintada desarrolladas entre los siglos XVI y XVIII.

Actualmente son tres las labores de alicatado conservadas en Valladolid. La más antigua se encuentra en el Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, que con anterioridad fue uno de los muchos palacios reales erigido por los monarcas castellanos, fundado en esta ocasión por Alfonso XI y que su hijo Pedro I se ocupó de terminar antes de 1362, año en el que se transformó en convento. Los restos de esta técnica decorativa se han conservado en dos lugares del edificio: el primero en lo que fue la fachada del palacio, en la actualidad integrada en el compás monástico, donde se aprecian entre su arquitectura los restos de los recortes cerámicos que la embellecieron; el segundo, ya en el interior, en el llamado Salón del Aljibe o ala oriental del antiguo Patio del Vergel, hoy transformado en el claustro reglar, donde se ha conservado el rebosadero de una fuente ricamente decorada con este tipo de labor formando motivos geométricos (*Ibidem*: 35-36). También en el palacio del Almirante de Castilla, que hasta su destrucción en el siglo XIX se encontraba en la vallisoletana calle de la Corredera de San Pablo, donde se recuperaron varios fragmentos de alicatados con los que se decoraron las paredes de sus salas principales, actualmente depositadas en el Museo de Valladolid. Asimismo, el llamado Palacio

Real Testamentario de Medina del Campo estuvo ornado con este tipo de labores geométricas de lazos y estrellas, tal y como lo demuestran los fragmentos recuperados durante las excavaciones arqueológicas en él realizadas.

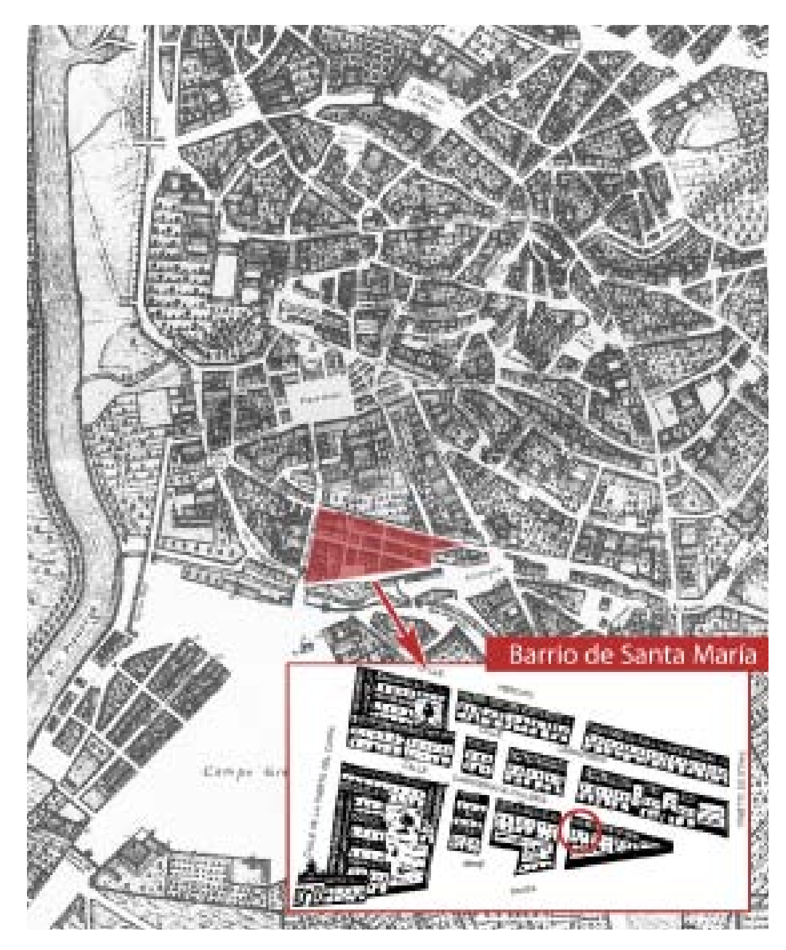
Siguiendo con los revestimientos cerámicos de cronología medieval que se pueden encontrar en Valladolid, no podemos olvidar un pequeño conjunto de "ladrillos decorados" recuperados en el desamortizado monasterio de San Benito el Real –actualmente depositado en el Museo de Valladolid–, que presentan una decoración pintada con motivos zoomorfos de peces y aves, utilizando para ello los colores verde del óxido de cobre y morado del de manganeso sobre una cubierta vidriada blanca de base de manganeso. Sus descubridores les asignaron una cronología del siglo XIV, y una autoría local (Moreda *et al.*, 1998: 81-82), aunque teniendo en cuenta su tipología y técnica decorativa empleada, consideramos más lógica su fabricación en los alfares mudéjares levantinos de Paterna o Manises con la denominada técnica "verde y manganeso"[1].

En cuanto a las labores de cuerda seca localizadas en Valladolid, estas son aún más exiguas si cabe, toda vez que tan solo se reconoce la existencia de dos muestras. La primera procede del desamortizado monasterio de Nuestra Señora de Prado, donde se recuperó la mitad de un azulejo decorado con un motivo de lacería; siendo la segunda un conjunto de alízares que se conservan –descontextualizados– en el convento de Santa Clara de Valladolid, decorados con arquillos y polígonos en blanco, verde, negro y melado. A tenor del conocimiento que en la actualidad se tiene de este tipo de producciones, todo nos hace pensar que fueron elaborados en algún taller establecido en la ciudad de Toledo. Por lo que respecta a su cronología, la misma puede llegar a ser algo más confusa, puesto que si atendemos a la decoración marcadamente mudéjar podemos decir que el azulejo se elaboró a finales del siglo XV, mientras que, debido a lo específico de su producción, alízares como los encontrados en Santa Clara siguieron elaborándose hasta bien entrado el siglo XVI (Ray, 2002: 12).

Aunque, con mucho, las obras de azulejería mejor representadas son las que se realizaron tras la irrupción de la modernidad, donde tuvo mucho que ver la evolución en cuanto a las técnicas de fabricación, más estandarizadas y rápidas, que a partir de ese momento se fueron imponiendo y arrinconando a las medievales; nos estamos refiriendo a la arista y, sobre todo, a la plana pintada.

Nada más comenzar el siglo XVI las primeras labores realizadas fueron las de arista. En unos casos –los menos– los azulejos procedían de centros alfareros con una gran tradición, como los toledanos localizados en el antiguo Colegio de San Gregorio, decorados "con ruedas de lacería de doce", "lacería de ocho con la estrella central" y con un "esquema cuatripartito" (Marcos, 2006: 28), vidriados con los llamados "colores árabes", es decir, el blanco, negro, verde y melado (Ray, 2002: 12).

[1] La difusión de este estilo llegó hasta el mediodía francés, en concreto hasta Marsella, en cuyos alfares se recuperaron azulejos de pavimento con representación de aves idénticas a las de San Benito en verde y morado y una cronología también del siglo XIV (Vallauri y Leenhardt, 1997: 307-308, figs. 272-3 y 272-6).



Situación del barrio de Santa María con la localización del taller de Juan Lorenzo con desechos de azulejería, según el plano de Bentura Seco de 1738 de Valladolid.

También las olambrillas decoradas con la llamada técnica del reflejo dorado recuperadas en San Benito el Real, presentando motivos geométricos de lacerías y estrellas pintados en blanco, azul y melado, que, a pesar de que sus descubridores indican que fueron elaboradas en los alfares vallisoletanos (Moreda *et al.*: 184-187), a nuestro juicio son de procedencia sevillana.

Aunque la mayoría de ellos fueron de procedencia local, elaborados en las alcallerías sitas en la antigua morería de Valladolid o barrio de Santa María, así conocido tras el decreto de conversión de 1502 (Moratinos y Villanueva, 1999-2002); en particular en una serie de manzanas paralelas al muro sur de la segunda muralla de la villa, que cercaba también el barrio, que finalmente originó que la calle donde se dispusieron la mayoría de sus obradores pasara a llamarse de los Alcalleres en lugar de la original de Carnicería. Las fuentes documentales nos informan cómo sus negocios estaban incorporados a los suelos de sus viviendas y que habitualmente

contaban con un obrador y una cámara que albergaba los hornos. Este tipo de producción alcanzó un largo recorrido al abarcar la práctica totalidad del siglo XVI, comenzando a declinar con la llegada de los maestros talaveranos con sus producciones planas pintadas a partir de la década de 1580.

Desde tiempo atrás, pero muy significativamente a lo largo de esa centuria, Valladolid se había constituido en un dinámico centro cultural y económico entre otras razones, acaso la más importante, por ostentar *de facto* que no *de iure*, la capitalidad del reino. Todo ello contribuyó a que experimentara un notable desarrollo urbanístico, con edificios religiosos y nobiliarios compitiendo en esplendor, tanto desde el punto de vista arquitectónico como decorativo. Lo que propició el auge de toda una serie de actividades artesanales, entre ellas, por lo que nos interesa en este caso, la alfarera, que se encargó de suministrar todo tipo de revestimientos cerámicos destinados a su ornato.

Ya en esos momentos, el artesanado de la actividad alfarera en la capital del Pisuerga había adquirido un papel importante, si nos atenemos a las evidencias arqueológicas y a la documentación de archivo que informan de dicha actividad. Ambos registros nos permiten ofrecer en la actualidad una visión general de la producción cerámica en Valladolid. Sabemos que los artesanos dedicados al trabajo del barro se dividían entre tejeros y ladrilleros, ocupados en la elaboración de materiales de construcción, por un lado, y olleros, cantareros y alcalleres encargados de las manufacturas de menaje doméstico y de almacenamiento. Entre los segundos, sabemos que los alcalleres se dedicaron a la elaboración de vajilla de mesa esmaltada en blanco, como platos, escudillas, jarros, aceiteras, alburnias, botes, concilias o albahaqueros. Aunque algunos de sus miembros también se dedicaron a la producción



Detalle de los azulejos de la rosa blanca del altar de los Santos Padres Francisco y Ana, convento de Santa Clara. Valladolid.

de revestimientos cerámicos de arista, saliendo de sus obradores piezas tan variadas como azulejos, coronas, cintas, alizares, yairas y lisonjas.

Aunque los alcalleres azulejeros trabajaron indistintamente para una clientela tanto civil cOmo eclesiástica, la mayoría de las obras que se han conservado lo han hecho en edificios religiosos, tanto colegios, como monasterios, iglesias o ermitas, mientras que por el otro lado el número es escaso, centrado únicamente en los antiguos palacios reales, algunos transformados posteriormente en centros religiosos y en dos de los muchos palacios de la nobleza que existieron en la capital.

Gracias a los inventarios de bienes y los contratos de obra registrados en los protocolos notariales, así como en los libros de cuentas y de fábrica que todo edificio eclesiástico poseía, podemos hacernos una idea más completa de lo fuertemente que llegó a calar esta manifestación artística entre las elites de la sociedad vallisoletana. Muchas casas pertenecientes a la nobleza, altos cargos dependientes de la corte, banqueros y comerciantes estuvieron decoradas con azulejería aplicada, muchas de ellas desaparecidas, como los arrimaderos del palacio del conde-duque de Benavente –actual Biblioteca Pública de Castilla y León–, y los de las casas de Francisco de los Cobos, secretario que fue del emperador Carlos V y luego transformada en Palacio Real, en ambos casos realizadas por el azulejero Juan Rodríguez[2]. También en el palacio del conde de Miranda, sito en la Corredera de San Pablo, donde podemos leer en un inventario de bienes realizado en 1546 la siguiente reseña: *los azulejos que se quitaron del pasadizo que están nuevos, no se pudo saber la cantidad que son, pues hay muchos*, formados principalmente *por cintas y cuadrados*[3]. O para no extendernos en demasía, en las casas de don Pedro de Pimentel, marqués de Viana, cuyos suelos estaban decorados con *labor de azulejos*[4].

También los edificios pertenecientes a la Iglesia se ornaron con estas labores, muchas de ellas aún conservadas, como las que atesora la clausura monástica de la ciudad de Valladolid y las parroquias y ermitas dispersas por la provincia, pero desafortunadamente otras muchas más ya desaparecidas. Un ejemplo significativo lo podemos encontrar en la antigua iglesia colegial de Santa María de Valladolid donde, gracias a las anotaciones realizadas en sus libros de fábrica, sabemos que desde fechas muy tempranas del siglo XVI su cabildo se preocupó por embellecer con azulejería las paredes y suelos de su capítulo, coro, capilla mayor y capilla de Torquemada, además de altares como los del Trascoro, Quinta Angustia, Santa Elena, San Eutropio y Santa Bárbara, contratando para ello a maestros locales como Cristóbal de León y Juan Lorenzo. Pero también a foráneos, como los toledanos que en 1558 elaboraron los azulejos con los que se decoraron las paredes, altar y peana de la capilla del Sacramento, que fueron asentados por un solador venido desde la capital imperial, puesto que también se decoró su pavimento con

[2] AHPV Protocolos, leg. 90, fols. 193r-194r.

[3] *Ibidem* Protocolos, leg. 5.334, fol. 442 r y v.

[4] *Ibidem* Protocolos, leg. 616, fol. 385 v.



Azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente, iglesia de Nuestra Señora de Mediavilla. Medina de Rioseco.

azulejos, cintas y ladrillos formando un lazo[5], es decir, una de esas vistosas e intrincadas alfombras cerámicas que, a imitación a las alfombras textiles mudéjares, desarrollaron en exclusividad los maestros de la ciudad imperial y que exportaron a todos los rincones de la península.

Gracias a las referencias documentales conocemos los nombres de algunos de esos alcalleres que tuvieron la capacidad de fabricar un variado elenco de labor de arista. Por lo que respecta a los motivos decorativos que utilizaron, en algunos casos fueron los de lazo geométrico de sabor mudéjar y –podríamos decirlo– de influencia toledana, aunque la mayoría de las veces se decantaron por los vistosos diseños de marcada influencia renacentista a base de círculos conteniendo flores, hojas y palmetas, es decir, el llamado en la documentación motivo de *rueda*, en todas las variantes posibles: acompañado de rombos o cuadrados, sustituyendo los círculos

[5] ACV *Libro de Fábrica de la Iglesia Mayor. Años 1556-1561*. S/f.



Panel de San Jerónimo de la escalera del claustro, convento de Santa Isabel de Hungría. Valladolid.

por ruedas cuadrilobuladas, o representando únicamente motivos vegetales. Para su recubrimiento con vedríos, inicialmente se utilizó una paleta formada por cuatro colores: negro, verde y melado, además del blanco generalmente dejado en reserva, a la que con el tiempo se fue incorporando el azul, que terminó sustituyendo al negro (Moratinos, 2007: 37-38).

El primer azulejero que la documentación nos presenta es Juan Rodríguez (¿-1534), del que sabemos que tuvo taller y botica o tienda en un extremo del Barrio de Santa María, junto a la llamada calle de la Puerta del Campo –actualmente tramo final de la calle Santiago en dirección al Campo Grande–. A lo largo de su vida profesional trabajó para una selecta clientela local como la Universidad (década de 1520), el conde-duque de Benavente o el secretario Francisco de los Cobos (en ambos casos antes de 1534), aunque también para clientes de fuera de Valladolid como la catedral de Palencia (1519) o el monasterio berciano de Santa María de Carracedo, para el que elaboró los anteriormente citados azulejos de *rueda*, obra esta última que contrató y realizó pocas semanas antes de su muerte[6] (*Ibidem*: 38-39).

[6] AHPV Protocolos, leg. 90, fols. 193r-194r.

Es posible que el vacío dejado por Juan Rodríguez lo ocupara Cristóbal de León (¿-1560), segundo de los azulejeros vallisoletanos que la documentación nos ha permitido conocer. De este personaje sabemos que vivió en la calle de la Caminería de la antigua morería y que fue hijo de Bernaldo de León, otro alcaller que antes de la obligada conversión de 1502 se llamó Mahomad (Moratinos y Villanueva, 1999-2002), perteneciente a una de las familias de alcalleres mudéjares y moriscos más importante de Valladolid: los Alcalde. Solo conocemos su participación en un trabajo, realizado junto a su yerno Gonzalo Ruiz en 1558 para el altar de la Quinta Angustia de la antigua colegiata de Valladolid, que decoraron con *obra de azulejos de la tierra* formada por azulejos, cintas, coronas y alízares, además de *duçientos y cincuenta azulejos verdes pa*^{ra} *sembrar por el suelo de la capilla*[7] (Moratinos, 2007: 39-40).

Tras la muerte de Cristóbal de León la documentación nos descubre –¿casualmente?– al tercero de los azulejeros de los que, hasta el momento, tenemos conocimiento trabajó en la villa del Pisuerga, llamado Juan Lorenzo (¿?–1599), el primero que no dudó en intitularse *maestro de azulejos*. Gracias a las abundantes referencias documentales que sobre él hemos recopilado, conocemos muchos pasajes de su vida. También vivió en el barrio de Santa María, junto a las casas de sus colegas de oficio Juan Corral y Francisco de Benavente; fue hijo de un alcaller del mismo nombre contemporáneo de Juan Rodríguez; se casó en primeras nupcias con Juana de León, hija de Cristóbal de León, del cual pudo heredar su taller además de los clientes; fue cuñado del solador Francisco de Cuevas, quien se ocupó de asentar muchas de sus obras. También hemos podido conocer una parte de su larga y fructífera vida profesional, a lo largo de la cual atendió a una variada clientela tanto local como foránea. Del exterior, sabemos que trabajó en el castillo de Astorga (1560), para el obispo de Osma (antes de 1570), en la catedral de Palencia (1575) y atendiendo encargos para un comerciante de Toro (1595). En Valladolid trabajó durante casi una década para la antigua iglesia colegial de Santa María, en concreto realizando azulejos para el Cabildo nuevo (1563 y 1564) y el trascoro y la capilla de Torquemada (1571), también en la iglesia de Santa María Magdalena (antes de 1570), para la que realizó el motivo de la flor en movimiento dentro de un círculo[8], y probablemente en muchos de los conventos de clausura.

Casi al final de su carrera, Juan Lorenzo se obligó a realizar para el comerciante toresano Alonso de Medina quinientos azulejos, llamados en el contrato *de rosa blanca*, especificándose que en su acabado debían lucir un azul más oscuro que los aportados en la muestra[9], azulejos que creemos haber identificado: unas flores de abundantes y ondulados tallos carnosos dentro de ruedas, que utilizan como gama cromática el blanco, azul, verde y melado; que, por el momento, solamente los hemos encontrado en algunos conventos vallisoletanos y –precisamente– en el de Sancti Spiritus de Toro (*Ibidem*: 40-42). Además, arqueológicamente se pudo excavar en el

[7] ACV *Libro de Fábrica de la Iglesia Mayor. Años 1556-1561*. S/f.

[8] AHPV Protocolos, leg. 352, fols. 454r-454v.

[9] *Ibidem* Protocolos, leg. 962-5, fols. 66r-67r.



Panel con la composición de cuadrados con paisajes y animales fantásticos. Museo de Valladolid.

barrio de Santa María un obrador de azulejería, recuperándose entre los desechos de producción varios fragmentos –tanto bizcochados como vidriados– con este diseño, por lo que no descartamos que ese pudo haber sido el de Juan Lorenzo. La vida de tan prolífero personaje se truncó bruscamente el 22 de julio de 1599, al contraer la peste que afectó durante ese verano a la ciudad de Valladolid, la misma que tres días después acabó con la vida de Francisca de Ávila, su segunda mujer[10].

Tras la muerte de Juan Lorenzo no surgió otro alcaller capacitado para continuar con su legado. Sabemos que su sobrino Gaspar de Valladolid se quedó con su casa y todas *las xarcias que del oficio de arcaller dentro della ay*[11], pero no debió elaborar azulejos, al menos en la documentación no aparece firmando ninguna obra de este menester. De este modo, desaparecía cualquier atisbo de competencia que la ya vieja técnica de la arista podría hacer a la pintada, si es que en algún momento existió.

Al mismo tiempo que los azulejeros vallisoletanos se dedicaban a ofertar con éxito sus labores de arista, a partir de mediados del siglo XVI comenzaron a llegar, en primer lugar a la provincia y posteriormente a la capital, maestros impregnados por la renovación artística que significó la cultura renacentista irradiada desde Italia, que cambiaron las técnicas de elaboración introduciendo la azulejería plana pintada[12].

[10] *Ibidem* Protocolos, leg. 1.045, fols. 358r-361r y 362r-366v respectivamente.

[11] *Ibidem* Protocolos, leg. 1.045, fols. 388r-391v.

[12] Hay que decir que Valladolid no se sumó a la primera irrupción de la pintura policroma sobre cerámica desarrollada por Niculoso Francisco Pisano desde Sevilla durante el primer tercio del siglo XVI, al menos no se tiene constancia documental ni física de ello, cosa que por otro lado sí sucedió en otras provincias de la comunidad, como fue el caso de Ávila.

Conocedora de la irrupción de esa nueva corriente cultural, en un primer momento su trabajo fue demandado por una reducida elite de abogados y comerciantes, a la que rápidamente se unió la Iglesia y con ella toda la nobleza vallisoletana.

El primer maestro que dejó su huella en forma de obra de azulejería en Valladolid fue el flamenco Ian Floris, conocido en España como Juan Floris. A este personaje, nacido en una familia de artista de Amberes, se le adjudica la autoría del pavimento conservado en la capilla funeraria de los Benavente en la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco, colocado entre 1551 y 1554, en donde desarrolló una marcada estética italiana adobada de rasgos renacientes adquiridos en su país (Pleguezuelo, 1998). Diez años después volvió a realizar una nueva obra, en esta ocasión para el palacio que el licenciado don Francisco de Butrón mandó levantar en la vallisoletana calle de San Diego, al menos los rasgos técnicos y estéticos plasmados en los azulejos así parecen evidenciarlo.

Tras la muerte en 1567 de este maestro, da la impresión de que la nueva técnica desaparece de la región arrinconada por la vigencia que aún mantenían los artesanos de la arista, cosa que no fue del todo cierta. En todo caso, en 1580 hace acto de aparición Hernando de Loaysa, azulejero nacido en Talavera de la Reina, al que se le puede considerar como el definitivo introductor y difusor de la azulejería plana pintada en Valladolid.

Perteneciente a una familia dedicada al oficio de la alfarería y suegro de otro azulejero llamado Juan Fernández de Oropesa, con el que posiblemente realizó alguna obra al final de su vida, su carrera debió forjarse a la sombra de grandes maestros como Juan Fernández y su tío Antonio Díaz, quienes a partir de la década de 1560 consiguieron que Talavera de la Reina se convirtiera en el centro azulejero de mayor prestigio de la península (Vaca y Ruiz de Luna, 2008). Como decíamos, en 1580 Hernando de Loaysa se comprometió a cubrir con azulejos la capilla de la Anunciación que, propiedad de doña Francisca de Cepeda, se encontraba en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Prado, realizando para ello unos diseños que, previamente, había desarrollado para el vallisoletano Colegio de Santa Cruz, en concreto unas labores de *lagartillo* y de *ventanillas*, que a partir de ese momento tantas veces repetirá. En 1583, a la vista del extenso mercado que acababa de abrir, decidió establecerse en Valladolid, en concreto en el barrio de Santa María junto a los alcalleres de la villa, en la que permaneció al menos hasta 1592 cuando tras enterrar a su esposa, María Díez, en la iglesia del monasterio de la Santísima Trinidad[13], decidió regresar a su Talavera natal, posiblemente para atender mejor el encargo que en 1595 le hizo el duque del Infantado para azulejar las salas de su palacio de Guadalajara.

[13] AHPV Protocolos, leg. 962-2, fols. 18r-19r. En el documento Loaysa aparece como *arcaller vz^{o} desta villa de Valladolid* totalmente integrado, puesto que entre otras era miembro de la cofradía de Nuestra Señora de la Consolación al igual que el resto de alcalleres de la villa. El documento nos da los nombres de sus hijos: Luis de Loaysa, que continuó con el oficio de su padre y Mencía Suarez. También nos informa de que como testamentario aparece el solador Francisco de Cuevas quien, recordemos, era cuñado del azulejero Juan Lorenzo.



Detalle del refectorio del convento de Nuestra Señora de Porta Coeli. Valladolid.

Por espacio de una década mantuvo una intensa actividad profesional, principalmente entre 1583 y 1586 cuando, al servicio del obispo de Palencia don Álvaro de Mendoza (1577-1586), se dedicó a decorar los frontales, peanas y gradas de altar de iglesias pertenecientes a la diócesis como la de Nuestra Señora de la Asunción de Tudela de Duero, Santa María de la Overuela, San Pedro de Langayo, Santiago de Fuentes de Duero, San Justo de Manzanillo y San Esteban de Amusquillo de Esgueva, algunas de cuyas obras afortunadamente aún se conservan (Moratinos y Villanueva, 1999). Aunque la nómina se podría aumentar más, dada la similitud con azulejos conservados en iglesias como la de San Pelayo de Olivares de Duero, Santa María Magdalena de Matapozuelos y San Andrés de Torre de Peñafiel, de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos y la del monasterio de Santa María de Valbuena de Duero, por citar algunas. Los diseños que realizó para estas iglesias representan los "florones principales" y "florones arabescos" a imitación de los que Juan Fernández hizo para el monasterio de El Escorial entre 1570 y 1578 (Pleguezuelo, 2002: 201), terminados en un doble acabado: bícromo en azul sobre blanco y policromo, acompañados de azulejos de punta de diamante, cintas de calabrote, coronas de glifos y alízares con motivos de roleos vegetales.

Aunque su producción no se centró exclusivamente en esos diseños repetitivos, ya que al mismo tiempo realizó complicadas e interesantes composiciones figuradas,

como la que aún se conserva en la iglesia de Fuentes de Duero (La Cistérniga)[14], o la que en 1586 contrató para el palacio del banquero Fabio Nelli de Espinosa que, por cierto, debió ser parecida a la que realizó para el desaparecido colegio de San Gabriel. Para esta obra el maestro azulejero se comprometió a realizar todos los azulejos y alízares *bien labrados y muy bien cocidos y de buenos colores vivos* que sean necesarios para decorar *dos salas a la redonda de las casas que labra*, debiendo entregar la obra en las casas del canónigo a su costa[15]. Loaysa debió crear un zócalo corrido donde se alternaban los "medallones circulares figurados policromos, tanto de personajes como de paisajes, con cuadros decorados a esponja o embutidos en jaspe, en color sepia, rojizo o azulado", en los que en conjunto, se cree que en la labor subyace un programa iconográfico que persigue la exaltación de valores como la virtud y el honor frente a los vicios y las malas costumbres (Wattenberg García, 1997: 43-47). Aunque, al igual que en el caso anterior, la nómina bien se puede ampliar con otros trabajos, como los magníficos frontales conservados en la capilla de San Francisco y en la escalera del claustro del convento de Santa Isabel de Hungría, dada la similitud estilística con la obra realizada para Fuentes de Duero (Moratinos, 2007: 43-44).



Azulejo de censo perteneciente a la catedral de Nuestra Señora de la Asunción, Valladolid. Museo de Valladolid.

Además del de Santa Isabel, Loaysa pudo trabajar para otros conventos de clausura de Valladolid, como por ejemplo para el de Santa Cruz de Comendadoras de Santiago. La documentación nos dice que también trabajó para el monasterio de la Trinidad en 1587 –en cuya iglesia unos años después pidió ser enterrada su mujer–, cuando contrató con los testamentarios del banquero genovés Meliadus Spínola una obra de azulejos para su lugar de enterramiento, situado en la sacristía (Fernández del Hoyo, 1998: 158). Incluso, pudo realizar obras junto a azulejeros locales, posiblemente con Juan Lorenzo. Con este maestro, además de coincidir cronológicamente, pudo compartir la infraestructura de su obrador, explicándose de este modo los fragmentos de azulejos con diseños que llevan su sello entre los desechos del taller del barrio de Santa María. De este modo, no tendría por qué extrañarnos encontrar en el pavimento

[14] ADV Iglesia de Santiago de Fuentes de Duero. *Libro de Fábrica. 1586-1742*, fol. 4.

[15] AHPV Protocolos, leg. 639, fols. 84r-85r.

de la iglesia del monasterio de Palazuelos (Corcos del Valle) azulejos iguales a los realizados por estos dos maestros formando parte de la decoración del pavimento de la iglesia (Martínez de Pisón 2015). Ni tampoco que el talaverano terminara enseñando su técnica al vallisoletano, toda vez que el motivo *de rosa blanca*, además de en arista, también llegó a representarse pintado directamente sobre la cubierta de azulejos.

A modo de colofón en el repaso de su intensa vida profesional, se nos muestra sugerente la posibilidad de que el maestro talaverano regresara para realizar una última obra en Valladolid, en concreto la que hacia 1600 le pudo encargar Fabio Nelli de Espinosa para la capilla de su casa de recreo en la Vega de Porras (Boecillo).

El vacío dejado por Hernando de Loaysa tras su marcha fue ocupado por otros maestros, también de procedencia talaverana, que siguieron ofertando y trabajando para una clientela cada vez más amplia. Parece que entre ellos destacó la figura de Alonso de Figueroa Gaytán, del que sabemos entregó obra para el Palacio Real de Felipe III entre 1601 y 1604 (Martí y Monsó, 1992: 609); azulejó entre 1610 y 1618 todo el convento de Nuestra Señora de Porta Coeli y la aneja Casa de las Aldabas perteneciente al marqués de Siete Iglesias (Pérez Pastor, 1914: 245); además de, muy probablemente, el refectorio del convento de Santa Catalina de Siena y el frontal de altar de la ermita del Cristo del convento de la Concepción del Carmen (ambos hacia 1616).

También es posible que Juan Fernández de Oropesa colaborara con su suegro, Hernando de Loaysa, azulejando la casa de recreo del banquero Fabio Nelli. Además, sabemos que en 1627 Antonio Díaz –hijo del célebre maestro talaverano del mismo nombre, en cuyo alfar y por orden de Felipe II se realizaron, en 1566, unas pruebas de vidriado a cargo del químico sevillano Jerónimo Montero (Vaca y Ruiz de Luna, 2008: 213-216)– se concertó con Diego de Tilla, boticario vecino de Valladolid, para hacerle llegar *cierta cantidad de botería de ollas, cántaros y botes y otras cosas para su botica*, entre ellas azulejos, transportados desde Talavera de la Reina en carro guardados en serones y protegidos entre paja[16]. Igualmente, tenemos constancia de que en 1640 Juan de la Espada estaba entregando azulejos para el claustro del desaparecido monasterio de San Francisco de Valladolid (Moratinos, 2007: 45).

Como ya hemos indicado en párrafos anteriores, la muerte de Juan Lorenzo significó el fin de la elaboración de cerámica de aplicación arquitectónica decorada en Valladolid, pero los alcalleres continuaron produciendo vajilla vidriada en el barrio de Santa María. También, dada su capacidad técnica, pudieron fabricar esporádicamente azulejos monocromos para la decoración de fachadas, e incluso, a partir del siglo XVIII, de sus obradores tuvieron que salir muchos de los azulejos de censo utilizados para marcar la propiedad de los inmuebles urbanos, al igual que los llamados azulejos de numeración de edificios que comenzaron a colocarse en 1769.

16 *Ibidem* Protocolos, leg. 1.801, fols. 247r-248v.

BIBLIOGRAFÍA

COLL CONESA, J.: "Talleres, técnicas y evolución de la azulejería medieval". *La Ruta de la Cerámica*. Castellón. 2000, pp. 51-56.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, Mª. A.: *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid. 1998.

MARCOS VILLÁN, M. A.: "Catálogo". En Jesús Urrea Fernández (dir.) *Museo Nacional de Escultura. La utilidad y el ornato IV*. Catálogo de la Exposición, 28 de julio al 1º de septiembre de 2006. Valladolid, 2006, pp. 21-61.

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Edición facsímil del original de 1898-1901. Valladolid. 1992.

MARTÍNEZ DE PISÓN, N.: *Decoración de azulejería en el solado. Iglesia del Monasterio de Sta. María de Palazuelos. Estudio previo y propuesta de la intervención*. Informe Técnico Inédito depositado en la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León. Valladolid. 2015.

MORATINOS GARCÍA, M.: "La azulejería: de la decoración andalusí a la estética renacentista". *Arte Mudéjar en la Provincia de Valladolid*. Valladolid, 2007, pp. 35-46.

MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O.: "Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa". *Goya*. Números 271-272. 1999, pp. 205-212.

– "Consecuencias del decreto de conversión al cristianismo de 1502 en la aljama mora de Valladolid". *Sharq Al-Andalus*. Números 16-17. 1999-2002, pp. 121-144.

MOREDA BLANCO, J., MARTÍN MONTES, M. A., FERNÁNDEZ NANCLARES, A. y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Mª. L.: *El monasterio de San Benito el Real y Valladolid. Arqueología e Historia*. Valladolid. 1998.

PLEGUEZUELO, A.: "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Floris". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número LXIV. 1998, pp. 289-307.

– "Flores, Fernández y Oliva: tres azulejeros para las obras reales de Felipe II". *Archivo Español de Arte*. Tomo LXXV. Número 298. 2002, pp. 198-206.

PÉREZ PASTOR, C.: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*. Tomo II. Madrid. 1914.

RAY, A.: "Lozas y azulejos de Toledo". En Alfonso Pleguezuelo (coord.), *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*. Volumen II. Albacete, 2002, pp. 9-90.

VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA, J.: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Edición facsímil del original de 1943. Madrid. 2008.

VALLAURI, L. y LEENHARDT, M.: "Les productions céramiques". En Henri Marchesi, Jacques Thiriot et Lucy Vallauri (dir.), *Marseille, les ateliers de potiers du XIII^{e} s. et le quartier Sainte-Barbe (V^{e}-XVII^{e} s.)*. 1997. Paris, pp. 165-332.

WATTENBERG GARCÍA, E.: *Museo de Valladolid.* Valladolid, 1997.

ZOZAYA, J.: "Azulejos islámicos en oriente y Occidente". *La Ruta de la Cerámica*. Castellón. 2000, pp. 38-42.

Abreviaturas: Archivo Catedralicio de Valladolid (ACV)
Archivo Diocesano de Valladolid (ADV)
Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV)

II

VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

El uso moderno del ladrillo en Valladolid: claves de lectura

Fernando Zaparaín | Académico

El Hospital de la Resurrección: de la mancebía a la Casa Mantilla

María Antonia Fernández del Hoyo | Académica

Casas, casonas y algún que otro palacio del Valladolid perdido

Jesús Urrea | Académico



El uso moderno del ladrillo en Valladolid: claves de lectura

Fernando Zaparaín | Académico

En toda la arquitectura vallisoletana del siglo XX se ha prolongado el protagonismo que el ladrillo visto había adquirido con la industrialización decimonónica, favorecido por la abundancia de arcillas en toda la región. Pero el uso de este material ha incorporado progresivamente recursos técnicos y formales propios de la modernidad, tanto en diálogo con la tradición anterior como intentando superarla. Este trabajo se propone mostrar diversas claves constructivas y compositivas que permitan leer y comprender mejor los edificios en ladrillo de nuestro contexto reciente. Para ello, en primer lugar, se estudiará el nuevo entendimiento del ladrillo que supuso el abandono de su función portante tradicional y su transformación en mero revestimiento. Después se recorrerán algunas categorías formales más presentes en la arquitectura vallisoletana durante las últimas décadas como: *tradición y modernidad, geometría racionalista, trasposición del prisma, volumen y aristas, ladrillo prensado, entramado y plementería, expresionismo, grosor aparente del muro, compacidad o piel-pantalla.*

En realidad, nuestra ciudad no es un foco original ni exclusivo para analizar los usos modernos de los materiales cerámicos, pero permite comprobarlos de manera amplia, debido al predominio tradicional del barro cocido en este territorio. Los cambios conceptuales se plantearon lejos de aquí por las vanguardias centroeuropeas, en torno a los años veinte, y solo a partir de los cincuenta se generalizarían

en nuestro ámbito, más bien periférico. Por otro lado, no se trata de hacer un listado o mapa local de ejemplos destacados, sino de entender, con buenos edificios que vemos todos los días, la diferente lógica con que se ha interpretado un material común, debido a los nuevos modos de relación entre fachada y estructura que aportaba la modernidad.

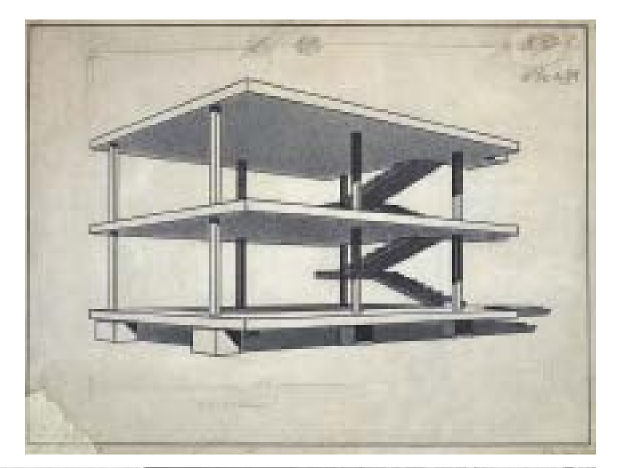
Del ladrillo portante a la piel

En el siglo XX, uno de los cambios sustanciales en el entendimiento de la fachada ha derivado del abandono del muro como sistema portante y su progresiva sustitución por pilares de hormigón o acero. A partir de ahí, la pared exterior solo tiene que procurar una envolvente, pero puede ser más delgada. Aunque se mantengan otras funciones convencionales de la fachada, como la representatividad o el control lumínico y térmico, los medios compositivos y técnicos para conseguirlas sufren una gran revisión. La transformación que hemos descrito brevemente afecta también al ladrillo y se generaliza en nuestro ámbito en la segunda mitad de siglo, así que centraremos nuestro estudio en ese periodo.

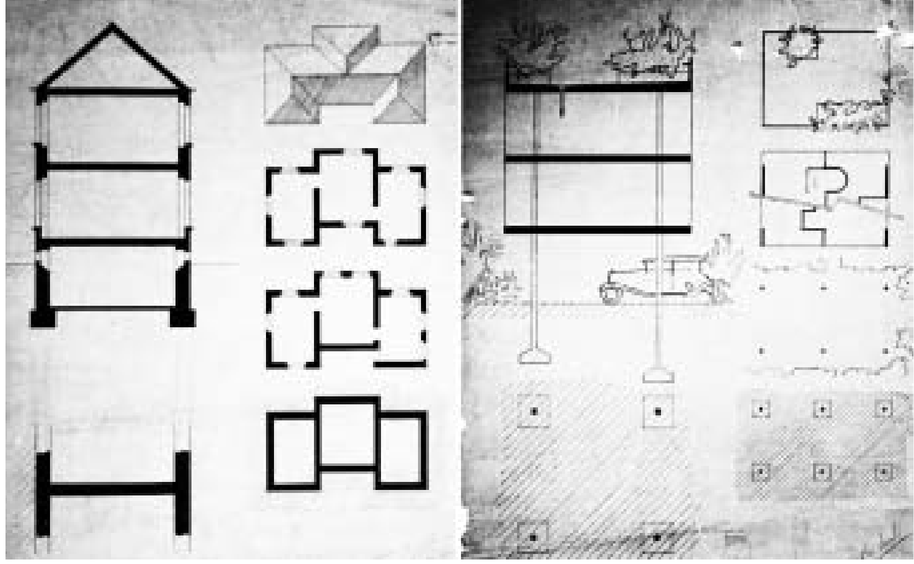
Para comprender estas nuevas relaciones entre estructura y cerramiento, que en buena parte han caracterizado la arquitectura de todo el siglo XX, es muy adecuado el esquema que difundió Le Corbusier, fechado por él en 1914. No era el primero en plantear la liberación del plano de fachada, pero supo crear una imagen icónica que expresara todas sus potencialidades. Lo presentó con el nombre de "sistema Dom-ino" y aprovechaba con lucidez la gran novedad conceptual de sustituir los muros de carga tradicionales por una retícula de finos pilotis. Esto era habitual en la arquitectura de madera y se había reformulado para el hormigón en patentes como las de Hennebique o Perret, pero ahora, además de reducirse drásticamente el tamaño de los apoyos, estos ni siquiera estaban embebidos entre la plementería de fachada, sino que se apartaban de ella aproximadamente dos metros y liberaban de su trama al muro. La estructura iba por un lado y el cerramiento por otro. El avance no se limitaba al ahorro de masa, sino que en un segundo paso se posibilitaba el tratamiento de los huecos exteriores con una nueva flexibilidad y criterios pictóricos abstractos. Puesto que las funciones portantes ya no recaían en la pared, esta se podía perforar a voluntad o incluso desaparecer, haciéndose toda ella de vidrio y permitiendo la ansiada fluidez espacial moderna.

En sus conferencias por América Latina de 1928, Le Corbusier aportó otro afortunado gráfico, que luego mejoraría, en el que explicaba las ventajas de la "planta libre" y la "fachada libre", frente a las cajas masivas tradicionales. Se despejaba el plano del suelo para las circulaciones, se reconquistaba la terraza como jardín, se permitía la expansión horizontal de la mirada y, sobre todo, se conseguía un inusitado dinamismo diagonal en todas las direcciones.

Le Corbusier. Sistema *Dom-ino*, 1914.



Le Corbusier. Comparación de la planta tradicional y la planta libre, 1928.



Esta conocida revolución que acabamos de explicar brevemente, iría afectando paulatinamente a todo tipo de materiales. En el caso del ladrillo, supuso el paso de un elemento concebido para la realización de muros de carga masivos por apilamiento a una pieza con la que construir pieles delgadas que pasaban por delante de la estructura y se perforaban con mayor libertad. Se abandonó progresivamente la fachada dividida en bandas verticales de ventanas y zonas portantes, según el esquema de "hueco-machón", y se sustituyó por una fachada entendida como "piel" autónoma. Se pasó de grosores de varios pies de ladrillo (del orden de un metro) a una sola hoja de medio pie (12,50 cm). En definitiva, se invirtió el orden: en vez de apoyar los forjados en los machones de fábrica, el ladrillo pasó a apoyarse en los forjados que ahora estaban soportados por una nueva estructura independiente.



Electra Popular Vallisoletana, 1906.

Por tanto, la fachada que se ha hecho más habitual en el siglo XX se caracteriza, en primer lugar, por el menor grosor y la mayor ligereza, aunque su virtualidad más profunda quizás sea la libertad compositiva conseguida por haber trasladado a otro plano los elementos portantes. Otra cosa es que no siempre se haya optado por esta flexibilidad que, sobre todo en entornos tradicionales, ha convivido o se ha contaminado con esquemas formales anteriores. Incluso otras modalidades de modernidad se han centrado en la depuración formal del sistema murario histórico, como podemos comprobar en el *colegio de los Dominicos de Arcas Reales* (1951-55) de Miguel Fisac, en Valladolid.

De todas formas, durante todo el siglo XIX, ya se había avanzado hacia un adelgazamiento de los muros, porque los nuevos espacios industriales y de transporte demandaban más diafanidad. Así se puede apreciar en edificios de nuestra ciudad como la *Cerámica Silió* (1884), la *fábrica de harinas del Palero* (1912) o la *Electra Popular Vallisoletana* (1906). En ellos encontramos todavía un sistema de paredes de carga de varios pies de grosor. Pero el ladrillo ya no ocupa casi toda la fachada, porque sobre él no apoyan forjados continuos, sino cerchas separadas aproximadamente cinco metros, que son lo único necesario para cubrir grandes naves industriales. Eso permite sustituir los muros por pilastras, debajo de cada apoyo de las cerchas. El hueco entre ellas se ocupa con ventanas lo más amplias posibles, con arcos o dinteles. Esta esbeltez del ladrillo se pudo conseguir, entre otros motivos, gracias al uso de hierro y acero en los elementos auxiliares. Es fácilmente apreciable, por ejemplo, en los dinteles del *colegio García Quintana* (1930), sobre los cuales puede soportarse la fábrica superior ganando anchura en las ventanas.

Tradición y modernidad

Estos edificios de principios del siglo XX muestran cómo el muro de ladrillo portante, por grande que fuera su aligeramiento, se mantuvo vigente y siguió conviviendo con las nuevas fachadas de pórticos de hormigón recubierto por una delgada piel de medio pie. Incluso, cuando el entramado de pilares se acabó convirtiendo en el sistema hegemónico, la formalización de las fachadas de ladrillo siguió haciéndose muchas veces con huecos verticales y estrechos, herederos de su anterior limitación estructural.

Además, los avances de la modernidad, con demasiada frecuencia llegaban a nuestra ciudad reducidos a lo externo y sobrepuestos a técnicas constructivas tradicionales. Así se observa en edificios como el *matadero municipal* (1936) que mezcla pilares empresillados con muros de carga de ladrillo y formaliza el exterior con líneas horizontales náuticas y vidrios industriales, a lo Tony Garnier. Mientras tanto, para esa fecha, Le Corbusier ya había sacado todo el partido plástico al verdadero funcionalismo, con la profundidad de la "fenêtre en longeur" de sus tersas fachadas en las "villas blancas", que aquí estaban lejos de asumirse.

He sido testigo de estos titubeos locales en la implantación de la modernidad al rehabilitar el edifico ocupado por una entidad financiera en la calle Santiago con vuelta a Héroes de Alcántara. Las obras descubrieron que en plenos años treinta, una estructura comenzada con muros de carga y viguetas de madera en la calle Santiago, se había continuado con otra de pilares de acero empresillado y viguetas metálicas al doblar la esquina. Las ventanas, adoptaban, en ambos casos, una disposición decimonónica de "hueco-machón", pero se combinaban con balcones expresionistas y bandas horizontales más propias de la vanguardia.

Esta inercia en la composición de las fachadas se debe también a la propia lógica del ladrillo que, incluso en paredes delgadas no portantes, sigue colocándose por apilamiento y con mortero para unir las piezas. Su naturaleza es matérica, opaca y consistente, lejos de la tersura sugerida por la fachada libre moderna, que se podía conseguir mejor con el revoco liso o el vidrio, ambos metáforas de lo textil y transparente. Así lo comprendió Le Corbusier en obras como la *Villa Savoye* (1930), paradigma de la mencionada "fenêtre en longeur" y las pieles tensas.

Por último, en Valladolid, también ha contribuido a la permanencia de los ritmos verticales la normativa urbanística que



Villa Savoye, 1930.



Viviendas en C/ Puente Colgante, 34, 2002.

a partir de los setenta optó por la "protección ambiental" de las fachadas del XIX como la manera más práctica de combinar la memoria (hacia fuera) y la necesaria renovación (en el interior). Este recurso, aunque sirvió para frenar el ataque especulativo desarrollista sobre la ciudad histórica, ha congelado una imagen superficial, denominada con razón "fachadismo". Bien es cierto que la integración de lo contemporáneo con lo histórico exige una fina sensibilidad, no garantizada en todos los proyectistas, así que a veces más vale proporcionar una pauta conservadora.

Sea por la inercia formal, por la lógica constructiva o por la normativa, muchos de los edificios de ladrillo que encontramos en nuestra ciudad más reciente, combinan tradición y modernidad. Reducen el grosor y tienden a la abstracción, pero todavía componen la fachada con guiños a la estructuración decimonónica en bandas verticales. Un ejemplo equilibrado son las *viviendas en la calle Puente Colgante 34* (2002) de Chema Martínez y Covadonga Llorente, en las que se usa un ladrillo modesto, pero colocado con juntas a "hueso", sin mortero visto, como el tradicional ladrillo aplantillado del siglo XIX. Se mantiene una deliberada ambigüedad entre el carácter macizo del ladrillo y la delgadez de la piel que evidencian las balconeras casi enrasadas al exterior, sin las habituales mochetas gruesas. Muchas ventanas son de proporción clásica vertical y están alineadas, pero en algunos puntos se abren ventanales o se altera el ritmo, algo impensable en una estructura de muros de carga.

Otro ejemplo de diálogo entre moderno y tradicional son las *viviendas en la calle Angustias 26* (1978) de Leopoldo Uría, Joaquín Hernández y Guillermo Costa, en las que la trama convencional de huecos y la colocación popular del ladrillo, con



Viviendas en C/ Angustias 26, 1978.

marcas del "pico-paleta", se ve alterada por sutiles referencias modernas. Se sustituyen los habituales dinteles y alféizares a sardinel por unos volúmenes acuchillados herederos de las formas cristalográficas de James Stirling en los sesenta. O se transforman las galerías acristaladas tradicionales en elementos prismáticos emergentes. El ladrillo rugoso, que asociamos a muros de carga, aquí aparece en una fachada volada que remite a una estructura independiente retrasada del plano exterior.

Geometría racionalista

Es conocido cómo en arquitectura, a partir de la Segunda Guerra Mundial, se pasa de la vanguardia experimental a una etapa de difusión e internacionalización. Entre las dos grandes alternativas que propuso el *Movimiento Moderno*, la racionalidad acabó imponiéndose sobre el expresionismo, y se hizo casi hegemónica, con su reproductibilidad, sus elementos estandarizados, unas geometrías claras y buena eficacia funcional. En Valladolid este nuevo canon se hace predominante coincidiendo con el desarrollismo industrial de los sesenta y su exigencia de abundantes viviendas. Además, solo unos pocos profesionales atendían la amplia demanda de proyectos, así que pudieron dejar una impronta más homogénea, en general rigurosa, aunque con disfunciones especulativas. Se hizo frecuente el uso del ladrillo cara

vista, color rojo o arena, combinado con carpinterías metálicas finas y paneles de vidrio translúcido armado en las barandillas. Se impuso un tipo de fachada con ritmos rigurosos y lineales en los que el ladrillo manifiesta su carácter de fino relleno de las zonas opacas, similar a lo que son las ventanas para las zonas transparentes.

Entre los muchos ejemplos disponibles nos quedaremos con dos grupos de torres en *Huerta del Rey,* que vieron estimulado su rigor por un planeamiento urbano de buena calidad, empapado también de los criterios racionales del momento. La trama homogénea de esa zona se deshilachó acertadamente en su encuentro con el río, consiguiendo un efecto más paisajístico. Allí, junto al puente de Poniente, destacan dos conjuntos diseñados por el arquitecto José María Alonso de Lomas. Por una parte están las *viviendas en la calle Vicente Mortes, 4 y 6* (1964), en ladrillo oscuro que refuerza el contraste con los petos y mamparas de vidrio verdoso. Un poco más allá encontramos las *viviendas en la calle del Arzobispo José Delicado 1, 3 y 5*, que forman una secuencia de tres bloques girados 45º, en ladrillo claro, que manifiesta la condición de revestimiento independiente de la estructura, aunque comparta su mismo plano. Los pilares se ven en la planta baja, pasan por detrás de los petos de ladrillo y se intuyen al integrarse entre la carpintería de las ventanas. Los testeros son más opacos,



Viviendas C/ Vicente Mortes 4 y 6, 1964.



Viviendas en C/Arzobispo José Delicado 1, 3 y 5, 1964.

pero las dos fachadas principales opuestas se tratan con bandas horizontales, prescindiendo completamente de la referencia de hueco recercado tradicional en la arquitectura de ladrillo.

En estos y otros muchos casos es interesante comprobar la primacía de algunos estilismos como la horizontalidad y la trama geométrica, de manera que incluso los edificios en altura se trabajaron por apilamiento de bandas y no con ritmos verticales.

Trasposición del prisma

Los dos ejemplos anteriores ilustran también un mecanismo formal al que induce el ladrillo y que consiste en trasladar su carácter de pieza prismática a todo el edificio. Esto es más evidente en bloques exentos cuyas esquinas se tallan a 90º. En la lejanía se intenta que todo el volumen parezca de un solo material y se lea como una caja. Esto se consigue con la casi supresión de las mochetas y el uso de bandas que al integrar las ventanas con la estructura quedan enrasadas con los petos horizontales de ladrillo. A distancia todo se lee como un bloque terroso continuo porque deja de apreciarse el despiece.

El material cerámico es en sí mismo una buena metáfora de lo tectónico por la precisa delimitación de sus aristas y su carácter masivo que remite a la tierra y lo pétreo. Mientras las partes lisas de la pieza (tabla, soga y tizón) evocan los muros ciegos, las perforaciones que la aligeran para colocar el mortero se relacionan formalmente con las ventanas. En los años setenta, el *Hospital Clínico* fue expresión de la pureza formal del ladrillo, quizás con un punto de severidad.



48 viviendas en calle Universo, PP. Santos Pilarica, 2007-9.

Este recurso se mantiene en construcciones más recientes como las *48 viviendas en la calle Universo, Santos Pilarica* (2007-2009) de Eusebio Alonso, Ángel Iglesias y Juan Antonio Vaquero. Aquí se opta por el ladrillo gris del que cada uno de los dos bloques es una réplica a mayor escala. Para ello las esquinas se formalizan con paños continuos que acentúan el

diedro, mientras las ventanas se acumulan en otro paño intermedio o se perforan contrapeadas en los testeros. Al romperse el ritmo vertical de los huecos se suscita el desconcierto respecto a las relaciones con la estructura, que tradicionalmente se asocia con paños verticales continuos, aquí imposibles.

Volumen y aristas

Además del carácter prismático que el ladrillo contagia muchas veces a los edificios hechos con él, la lógica de su colocación ha sido aprovechada por la modernidad según determinadas configuraciones plásticas que le eran más queridas. Con la exigencia de abstracción y autenticidad funcional, se han ido abandonando todos los trabajos decorativistas propios del ladrillo aplantillado decimonónico. De esa forma han desaparecido los relieves de la fachada y se ha reducido esta a una piel, no solo por la ya comentada supresión de la función portante y el grosor, sino por su esencialización formal, casi como un vestido liso colocado sobre el esqueleto.

Si se renuncia al adorno, se acaba manifestando simplemente el volumen general y sus aristas. Este énfasis en la pieza, sus bordes y pliegues, inherente al ladrillo, fue un recurso frecuente en las obras que realizaron Leopoldo Uría y sus socios, como las *viviendas en la plaza de España, 13* (1973), o las *viviendas en la calle Antonio Lorenzo Hurtado, 40,* en Huerta del Rey, junto al puente del Hospital Militar. En ambos casos destacan sus esquinas achaflanadas a 45º, que actualizan los miradores salientes tipo “bow-window” tan queridos por la arquitectura colonial norteamericana y llevados a su plenitud por Sullivan o Wright. Precisamente el ladrillo, con su color terroso, cambia claramente de tono en las esquinas, al recibir la luz desde ángulos netamente distintos. Se produce así un buen contraste entre las caras iluminadas y las



Viviendas en C/ Antonio Lorenzo Hurtado, 40.

que tienen sombra propia, que dibuja muy bien cada borde. Stirling, en los sesenta, recuperó estas características de la tradición anglosajona y aquí encontramos buenos ejemplos en la arquitectura de Cano Lasso, que parecen haberse tenido en cuenta en los ejemplos vallisoletanos citados.

También se aprecia muy bien esta precisión volumétrica del ladrillo en cualquiera de las torres que puntúan los bordes del *barrio Cuatro de Marzo* (1954-62) de Julio González. El núcleo de escaleras y servicios se gira 45° respecto a una planta cuadrada convencional. Así se originan unas esquinas en pico muy expresivas, que reproducen a gran escala la colocación del ladrillo denominada "en espiga".

Ladrillo prensado

A propósito de cómo las características del propio ladrillo se desplazan a la configuración de todo el edificio, es de destacar la pervivencia en Valladolid del característico ladrillo prensado macizo, de color rojo intenso y colocado a "hueso", que popularizó desde finales del XIX la ya mencionada *Cerámica Silió*. Este formato sigue convirtiéndose en buen argumento, como demuestran las *viviendas en la calle Santuario 20* (2000) de José Manuel Martínez y Covadonda Llorente, o el *edificio residencial en la calle Ferrocarril, 30* (2000) de Enrique Villar y Rodrigo Zaparaín.

Ambos se adentran por la vía laboriosa del diálogo con los valores arquitectónicos contemporáneos pero sin prescindir de la memoria histórica. Las formas son actuales, sin caer en ingenuos mimetismos. La solución para integrar una ventana nueva en el casco histórico no pasa porque su forma sea siempre vertical o porque su barandilla se llene de macollas, torneados y tiestos con geranios.

En estos ejemplos, es el material y su característica colocación lo que enlaza con el imaginario colectivo. También se recuerda el sistema decimonónico acudiendo a sus características de fondo, como el orden de machones y huecos, sin caer en la cita evidente. Con este criterio, hay espacio para otros elementos de siempre, reinterpretados con savia nueva, como los aleros, alféizares, bajantes y barandillas. Esto se aprecia bien en el edificio de la calle Ferrocarril, que aporta soluciones originales para casi todo el antiguo elenco constructivo local.

En el edificio de la calle Santuario se da un paso más y la geometría de la fachada no se apoya solo en formas heredadas como la ventana balconera vertical, sino que adquiere identidad compositiva propia. El alzado es algo así como un plano que se pliega y perfora. El ladrillo prensado –que era unidad básica de medida que determinaba todas las formas– ahora es solo un color, un material que rellena un lienzo único, capaz al deformarse de configurar ventanas, esquinas, voladizos y plantas bajas. De esta manera paradójica, el ladrillo deja de ser el protagonista individual para pasarle el turno a la geometría abstracta.

Entramado y plementería

Al principio, hemos destacado como motor de la modernización de la fachada el cambio de relaciones entre estructura y cerramiento, con la independización de ambos. Normalmente los elementos portantes se redujeron a pilares puntuales y libres, dejando de ser muros de carga continuos. Pero en algunas ocasiones, en vez de retrasarse, siguieron incrustados en el mismo plano de fachada, aunque diferenciados claramente del relleno o las ventanas. Esta combinación formal, llamada de *entramado y plementería*, no ha hecho más que reproducir con los nuevos materiales, la práctica habitual en la arquitectura popular, de hacer marcos con postes, vigas y crucetas de madera, entre los que se colocaba adobe o ladrillo. De forma espontánea, muchos de los primeros edificios de hormigón, hierro fundido o acero, optaron por hacer alarde de sus novedosos esqueletos, con todos sus nudos y elementos, aunque en ocasiones no directamente, sino recubiertos por piezas decorativas, como las famosas *Viviendas en la rue Franklin 25* de París (1902-4) de los hermanos Perret.

La decisión de manifestar la estructura al exterior, lleva a que esta sirva a su vez para "estructurar" el trazado de la fachada, normalmente dibujando una malla sobre la que se referencian más o menos libremente los otros elementos como ventanas, barandillas o zonas opacas. Algo ya ensayado por los romanos cuando usaron los órdenes clásicos, no para hacer pórticos estructurales de naves o templos, sino para decorar y articular los muros demasiado severos de moles de ladrillo como el *Coliseo*.

Un buen ejemplo en nuestra ciudad, que tiende a pasar desapercibido, son las *viviendas en la calle Padre Francisco Suárez 17*. Aquí, en realidad, la estructura queda por detrás de la fachada, ya que esta es un gran cuerpo volado. Pero el trazado de los pórticos se traslada al exterior y crea un marco donde se van componiendo diversos cuadros pictóricos con celosías, apilamientos de ladrillo claro, ventanas y barandillas. De esta forma, la rejilla aporta regularidad y orden, en contraste con la diversidad de los otros elementos que flotan libremente.


Viviendas en la C/ Padre Francisco Suárez, 17.

De forma similar se articula la envolvente de las *viviendas en la calle Santa María de la*

Cabeza, del *sector Campo de Tiro* (2003) de Grijalba, Gil, Ruiz y Carazo (fig. 12). En este caso, la retícula es fundamentalmente horizontal porque se marcan los forjados y los pilares de borde, mediante un encintado blanco sobre el que destacan el ladrillo color tabaco, las ventanas y los prismas de vidrios coloreados.

Expresionismo

Hasta aquí nos hemos centrado en ejemplos de la rama *racionalista* de la modernidad, por ser los más abundantes en nuestro entorno cercano. Pero también encontramos manifestaciones de otras actitudes vanguardistas que, por contraste con la abstracción geométrica, podemos agrupar en torno al término *expresionismo*. En ellos destaca más la irregularidad, lo orgánico y, por tanto, los sentimientos. Su incidencia por estas tierras ha sido menor, quién sabe si debido a la supuesta sobriedad castellana.

El expresionismo ha tenido como referencia lógica la naturaleza, ya desde su efímero apogeo en el periodo de entreguerras. Lo pétreo, matérico y cristalográfico se ha traducido en formas quebradas, rombos o curvas. En este contexto el ladrillo ha sido siempre un aliado fiel, que remitía adecuadamente a la tierra, el fuego y el agua que lo originan. Los ejemplos de su uso son numerosos, primero en el expresionismo germánico de Poelzig o Taut y luego en el organicismo nórdico, desde Aalto y Lewerentz a Pietilä, por solo mencionar algunas figuras universales.

En el entorno vallisoletano, ya hemos mencionado los *Dominicos de Arcas Reales* de Fisac, que en los años cincuenta adapta a las tradiciones locales algunos hallazgos organicistas nórdicos como la fuerte materialidad, las curvaturas suaves, la irregularidad o la composición por partes. No lejos de este, nos encontramos con el *colegio de la Sagrada Familia* (1963-74) de Ramírez y Los Vallejo, que busca también una presencia más expresiva, con ladrillo rústico y materiales vistos, cubiertas muy plásticas y distribuciones heterogéneas.


Colegio Mayor Peñafiel, 1981.

Más tarde destaca la singularidad del *Colegio Mayor Peñafiel* (1981) de Eliodoro Dols y Santiago Sols que se resuelve todo él en ladrillo tosco con llagas gruesas. La fachada a la calle resulta

más historicista, con arcos y rejas que de todas formas se esencializan lo suficiente como para no resultar literales. Las posibilidades plásticas del ladrillo se aprovechan mucho mejor en la fachada al patio de parcela, con quiebros suaves y aleros curvados resueltos a sardinel. La homogeneidad del material y su plasticidad se ponen aquí al servicio de una volumetría continua, que evita las aristas y acaba produciendo la sensación de una gran pieza única de la que solo sobresalen como remate las chimeneas y casetones de ascensor. Las ventanas quieren manifestar una fachada de mayor grosor, aunque en realidad tenga medio pie. El volumen no parece hueco sino una masa compacta, gracias a las hendiduras que se le practican, acentuadas por la orientación sur.

Grosor aparente del muro

La posmodernidad hizo interesantes reflexiones sobre el ladrillo, intentando recuperar, frente a la exclusividad moderna, lo singular, el contexto o la historia. Especial influencia tuvieron las propuestas de Louis I Khan sobre la monumentalidad del muro compacto romano de hormigón o ladrillo. Quería aprovechar los valores formales de su grosor frente al adelgazamiento que había sufrido la fachada libre moderna. Mantuvo las paredes masivas que aparecen en tantas ruinas imperiales, pero ahuecó su interior para llevar allí funciones servidoras como recorridos e instalaciones. De esta manera surgiría un muro con grosor aparente pero de fuerte carácter estereotómico.



Iglesia parroquial de San Ramón Nonato.

En Valladolid se reflejan muchas de estas ideas en la obra de Luis Alberto Mingo. Si nos fijamos en la *iglesia de San Ramón Nonato* veremos que su cerramiento no se concibe como una envolvente continua con huecos perforados, sino como una serie de elementos de ladrillo que se van colocando alrededor de un recinto para acotarlo. Son grandes piezas, cilíndricas o prismáticas, que muestran cuál es su canto. Los huecos que quedan entre ellas son los accesos y ventanas. La cubrición es independiente y flota entre esas cajas autónomas. Incluso las casas parroquiales se configuran con unos machones gruesos de varios pisos entre los que asoman forjados o lienzos con ventanas y entre los que hay zonas vacías con terrazas.

Más recientemente encontramos esta apariencia gruesa del ladrillo en el *Colegio de abogados* (1996) de Gabriel Gallego y Juan Carlos Sanz en la calle Angustias, donde se aprovecha la profundidad para montar unas ventanas complejas, que incluyen elementos fijos, de protección solar y de aireación. Los huecos, rehundidos artificialmente, aumentan la sensación de monumentalidad, pero sin caer en proporciones verticales miméticas.

Compacidad

Dentro de la diversidad de posiciones propia de la posmodernidad, en el panorama español ha destacado, desde los años noventa, una corriente arquitectónica influenciada por el expresionismo abstracto escultórico de autores cercanos, como Oteiza o Chillida. De ambos ha interesado, sobre todo, la obtención del vacío por excavación de la masa. Esto se ha traducido en edificios que no se estructuran mediante líneas, ventanas o retículas, sino con perforaciones en forma de patios o huecos singulares. Vicens, Madrilejos y Sancho o Nieto y Sobejano son buenos representantes de esta corriente. Crear espacio manipulando una masa previa, invita a usar un mismo material que tenga textura y personalidad. La escultura se ha decantado por el barro, la piedra o el acero. La arquitectura ha preferido el hormigón o el ladrillo, que garantizan la continuidad y una materialidad fuerte, pero a la vez permiten resolver todo tipo de paramentos, suelos y techos. En este gusto por la masa, hay muchas de las características anteriormente mencionadas para las estrategias de *trasposición del prisma,* de *volumen y aristas*, o de *muro grueso,* pero actualizadas a una versión más abstracta y escultórica.


Centro Deportivo y Cultural Niara, 2007.

Con estas claves está resuelto por Amas4arquitectura el *Centro Deportivo y Cultural Niara* (2007-10), enteramente en ladrillo pasante por delante de la estructura. Este proyecto tiene una apariencia inicial cerrada, que se pone en crisis mediante el contraste con lo que “no se hace”. Se practican unos “vacíos significativos”, en forma de patios, sustracciones o porches, que realmente son los encargados de articular todo el edificio. Con ellos se administra especialmente la luz, mediante aberturas indirectas y singulares, que gestionan sombras y transparencias de mayor valor plástico. El ladrillo gresificado

rojo, colocado “a hueso”, permite conseguir la pretendida continuidad sobre la que abrir huecos. El contraste entre los volúmenes cerrados al exterior y los espacios interiores luminosos sirve para capturar visualmente el entorno y graduar la relación entre zonas privadas y públicas.

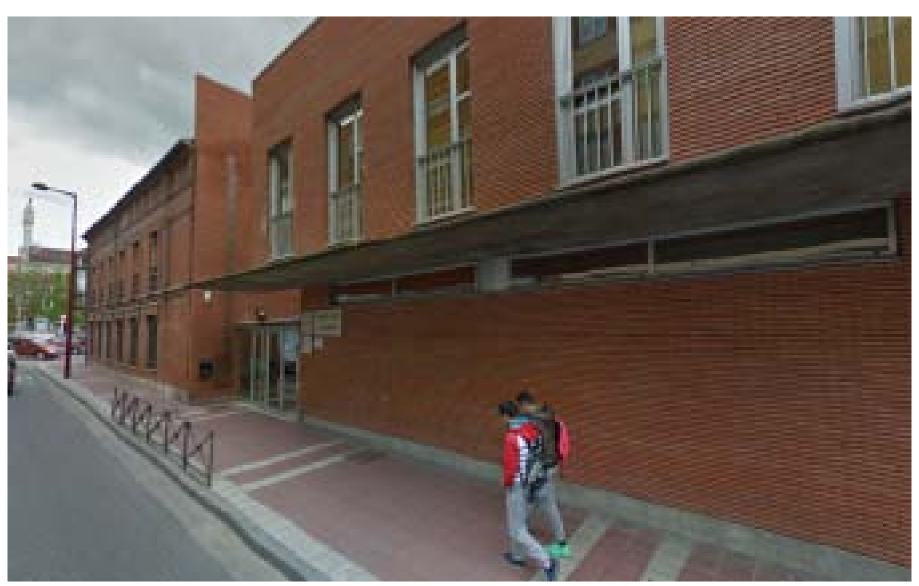
Piel-pantalla

En el extremo opuesto a la *compacidad*, encontramos el uso del ladrillo como envolvente delgada que se manifiesta como tal. Al comienzo de este trabajo se ha mencionado que este paso del ladrillo portante al de mero cerramiento era uno de los principales cambios que había caracterizado a la modernidad. Así que terminaremos analizando la radicalización que supone transformar un elemento cerámico y matérico en otro de carácter textil.

Algo de esto se apreciaba en el *Centro cívico de la Pilarica*, mediante una ampliación que busca el contraste con un edificio tradicional de ladrillo de hueco-machón. La zona nueva también se hace en ladrillo pero se cambia a un formato “galletero” y en algunos laterales se deja claro su escaso grosor. De esta forma, la fachada se lee como un velo colocado sobre la estructura, aunque las ventanas mantengan una proporción vertical.

En el *centro cívico bailarín Vicente Escudero* (2006) de Javier Blanco (fig. 16) todavía se acentúa más ese efecto de pantalla a punto de desprenderse. Para ello muestra la


Centro cívico del barrio de La Pilarica



sección abriendo algo las esquinas. A través de esos rotos del vestido podemos ver las distintas capas que lo componen. El uso de ladrillo de varios colores, y otros materiales, aumenta el carácter de *patchwork*. Además, la fachada pierde continuidad precisamente en las aristas, que son las que definen un volumen, con lo que toda la caja se disgrega.

Así podría terminar, de momento, este recorrido por las características del ladrillo en la arquitectura más reciente. A través de ejemplos locales, hemos podido constatar el progresivo aligeramiento de un material inicialmente pesante. Un material que ha sabido reinventarse y permanecer en el imaginario colectivo de nuestra ciudad, a pesar de que su uso ha experimentado numerosos cambios. El proceso no ha sido homogéneo ni lineal. Junto a los nuevos modos constructivos y formales han permanecido restos de la tradición. Mientras tanto, ese antiguo paralelepípedo de aproximadamente veinticuatro centímetros por doce, ha demostrado su vigencia atemporal y sigue siendo un elemento básico de la configuración de fachada.

BIBLIOGRAFÍA

http://arquitecturava.es/ Guía de arquitectura moderna de Valladolid.

BAU. Revista de arquitectura, 1989-2001.

ARNUNCIO, J. (dir.): *Guía de Arquitectura de Valladolid,* Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1996.

CAMINO OLEA, Mª. S.: *Construcción y ornamentación de las fachadas de ladrillo prensado, al descubierto, en la ciudad de Valladolid*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Valladolid, 2002.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A.: *Promoción oficial de viviendas y crecimiento urbano de Valladolid,* Secretariado de Publicaciones de la UVA, Valladolid, 1991.

GONZÁLEZ FRAILE, E.: *Arquitecturas del ferrocarril: estación de Valladolid*, tesis doctoral, Valladolid, 1994.

MATA PÉREZ, S. (dir.): *Arquitecturas en Valladolid: tradición y modernidad 1900-1950*, Colegio de Arquitectos, Valladolid, 1989.

VIVAR CANTERO, R.: *Guía de Arquitectura Urbana de Valladolid,* Ayto. de Valladolid, Valladolid, 2006.

ZAPARAÍN, F.: "El siglo XX. Arquitectura incidental para la ciudad de Valladolid", en *Valladolid, Arte y Cultura,* Diputación Provincial, Valladolid, 1998.

El Hospital de la Resurrección: de la mancebía a la Casa Mantilla

María Antonia Fernández del Hoyo | Académica

Este tema, quizá demasiado concreto, responde en primer lugar al interés que el Campo Grande y su entorno han tenido para mí desde que, en años ya muy lejanos, fuese el tema de mi memoria de licenciatura en Geografía e Historia. Luego he tenido frecuentes ocasiones de volver a tratar diversos aspectos de la zona del Campo Grande, la antigua Puerta del Campo; muchas veces el primer estudio te marca para siempre. La segunda razón es de carácter aún más personal puesto que yo nací y vivo en la casa que sustituyó al Hospital de la Resurrección y que fue construida por mi familia. Naturalmente ninguna de estas razones justificaría abordar este tema si el enclave urbano no tuviera por sí mismo una evidente relevancia en la historia de la ciudad. Es desde este punto de vista del urbanismo como voy a enfocar este trabajo, dejando a un lado el literario -tan relevante por otra parte- y el que atañe al funcionamiento de la institución, de los que se han ocupado ya muy interesantes estudios, singularmente los de A. Prieto Cantero y E. Maza Zorrilla.

La mancebía de la Puerta del Campo

Creo que antes de hablar del Hospital es obligado aludir a la mancebía que existió en su solar, puesto que proporciona las primeras noticias históricas sobre el lugar. Además de otros historiadores, como R. M. Pérez Estévez, fue Anastasio Rojo

quien, a partir de datos documentales de la cofradía de la Consolación, hizo una síntesis imprescindible, y muy curiosa, sobre los orígenes de esta mancebía, no la primera que existió en la villa.

Fue a mediados del siglo XV, en 1445 concretamente, cuando el Regimiento arrendó a García de Sagredo un solar junto a la Puerta del Campo para hacer "casas y boticas (hay que entender tienda o establecimiento) para las mujeres públicas, en recompensa de otras boticas" que poseía "en la Ronda de Santisteban (calle José María Lacort), junto al hospital de San Antón", zona donde estuvo la ramería vieja, que, no obstante, seguirá existiendo en el XVI. En 1478 Sagredo, en nombre propio y cumpliendo los deseos de su fallecida esposa, donó a la cofradía de la Nuestra Señora de la Consolación y de la Concepción –¡qué nombre tan apropiado!, subraya Rojo– la explotación de la mancebía. La concesión sería ratificada por los Reyes Católicos, la reina Juana y el Emperador en documentos que respaldan el monopolio de la cofradía de la Consolación en el control de la prostitución, frente a su libre ejercicio. No deja de extrañar hoy esa alianza entre el negocio carnal y la cofradía, que utilizaba los ingresos procedentes de aquel para mantener el hospital que poseía en la calle del Campo (Santiago), frente al monasterio de las Comendadoras de Santa Cruz; eran tiempos con un concepto muy distinto de lo políticamente correcto.

Nada se sabe del edificio en que se asentaba la mancebía salvo datos indirectos derivados de su impropia ubicación. Como publicó Agapito y Revilla, ya en febrero de 1501 el Regimiento, teniendo en cuenta que, "por cuanto la puerta por do se manda la mancebía do están las buenas mujeres (eso sí que es eufemismo) de la puerta del Campo está hacia (ella) y hacia la fuente de esta villa a donde todas las mozas van e acostumbran a ir por agua y es muy deshonesta cosa que la dicha puerta esté donde está porque… muchas veces las dichas buenas mujeres que salen a la dicha fuente a lavarse las manos y la cara están envueltas con las dichas mozas que así van por la dicha agua… ", acordó cerrar la puerta de la mancebía y que se abriese "a las espaldas" de ella, "en la callejuela que hay cabe las huertas e que por allí se mande desde hoy en adelante e no por otro cabo alguno e se notifique al mayordomo de la cofradía cuya es la dicha casa de la mancebía que dentro de tercero día la tenga cerrada la dicha puerta e abierta la otra so pena de 5.000 maravedís para la cámara o fisco de Sus Altezas e a las dichas buenas mujeres mandaron que no se manden por otra puerta so pena de 50 azotes la primera vez e por la segunda sea desterrada de esta villa e su tierra e jurisdicción". De ello se deduce que la casa tenía una fachada a lo que hoy es la calle Miguel Íscar, en cuyo inicio estaba situada la fuente aludida, y otra hacia la que aparece en el plano de Bentura Seco rotulada como calle del Candil, y ahora de Marina de Escobar, aunque el trazado de la callejuela no era el actual. Por cierto que, según Pérez Estévez, el nombre se debe al candil, distintivo de las mancebías, que la cofradía de la Consolación colocó a la puerta de la que regentaba.

La efectividad que tuvo el cambio de puerta, incluso si llegó a hacerse, es dudosa. Seguramente, conforme la villa se extendía hacia el sur y la zona iba haciéndose más céntrica, sustituyéndose huertas por viviendas y consagrándose como habitual

lugar de paseo, se haría más patente lo inadecuado de la existencia allí de tal establecimiento. Ya en 1525 hubo quejas de "diferentes dueños de casas inmediatas" y en 1542 se plantea de nuevo el problema. En mayo los munícipes decían que "por cuanto la casa de las mujeres públicas está en perjuicio de la gente noble que sale y entra por la puerta del Campo e por ser como es principal salida de esta villa han tratado muchas veces e acordado que la dicha casa se mude". Pero, faltando "al presente" el dinero para hacer otra casa a costa del Municipio, se recurre de nuevo a la mudanza de la puerta. El asunto, tratado durante varias sesiones como recogen las actas, no aclara del todo, –me parece– la ubicación de la puerta. Sintetizando, se acuerda que la cofradía de la Consolación "mudase la puerta de la mancebía en la pared frontera de donde agora está que es a las espaldas de la misma casa porque aquel trato inmundo y deshonesto se desviase más de la conversación de la gente noble", cerrando la puerta existente, todo a costa de la villa y con la intervención de su maestro de obras. Sin embargo "consienten e han por bueno que siendo perjudicial… a la dicha cofradía… puedan cerrar la puerta nueva que agora se manda hacer e abrir la que agora está hecha". Parece que, en efecto, la cofradía se opuso.

En todo caso, el Ayuntamiento vuelve a su idea de suprimir la mancebía de la puerta del Campo, y a ese fin se encaminan sus esfuerzos, que culminarán una década después. Su propósito se verá además espoleado por los intereses de otras instituciones. Terminaba el año 1551 cuando "los administradores de los hospitales de Canseco (situado en la feligresía de San Benito el Viejo, de ahí que se le llame a veces de San Benito) y de los Santos (que lo estaba en la del Salvador) acudían al Ayuntamiento pidiendo "el sitio y casa donde está la mancebía para hacer un hospital para pobres… cosa conveniente al servicio de Dios Nuestro Señor". Puesta a voto su petición, el regidor Hernán Sánchez de Tovar dijo que "pues Valladolid es patrona de los hospitales que en ella hay, que esta villa les debe de dar el suelo de la mancebía para que todos los pobres de Canseco y los Santos se pasen al dicho sitio y hospital porque será cosa de que Ntro. Señor será muy servido pues en ellos se curan males contagiosos y heridos… y conviene a esta villa que estén fuera", y que el hacer allí "un hospital grande, como parece que lleva principio por las muchas limosnas que se darán para ello", supondría para la villa "mucho ornato y beneficio". Para todo ello se debía solicitar la licencia del Consejo Real. Su parecer se aceptó por todos.

A comienzos de febrero siguiente, se recibió una provisión real, dada en Madrid el 17 de enero de 1552, que instaba a todos los interesados a un acuerdo pare llevar a cabo el proyecto. Aunque el Regimiento se reafirmó en los beneficios que tendría el cierre de la mancebía, pocos días después la cofradía de la Consolación hacía valer sus derechos a permanecer en la casa. La solución llegó concediéndole un censo, que venía a sumarse a otro anterior hasta hacer un total de 32.000 maravedís de renta impuesto sobre casas propias de la villa. Con todo, el asunto se dilataría más de un año, pues el problema era encontrar otro lugar adonde trasladar la mancebía; todavía no se había solucionado cuando el establecimiento de la puerta del Campo cambió de uso.

El Hospital de la Resurrección

Los inicios

Según el relato de Matías Sangrador, que parece el más ajustado a la realidad aunque con algún error de bulto: "La Villa, sin otorgar la correspondiente escritura censual ni tomar posesión en debida forma de la casa pública, dispuso la traslación de los enfermos, para lo cual dio comisión a José de Paredes Torquemada, Alonso de Portillo, Juan de Valladolid y al Licenciado Guevara. Estos, acompañados de otros Clérigos, a las once de la noche del 25 de marzo de 1553 se presentaron en la Mancebía, y arrancando violentamente las llaves de una mujer que hacía de portera, penetraron en ella apoderándose de todo el edificio; en aquella misma noche expulsaron de allí a las mujeres públicas, trasladaron los enfermos, consagraron la casa, previa la oportuna licencia, y al día siguiente con gran solemnidad celebró misa Don Fray Andrés de Fuensalida, Obispo Metropolitano. Con motivo de esta ocurrencia se siguió un ruidoso pleito entre la Villa y la Cofradía, en el que se condenó a aquella a otorgar la competente escritura censual en favor de ésta de los treinta y dos mil maravedís que tenía ofrecido". Si lo cotejamos con las actas municipales, vemos que las del día 27 dicen: "es público y notorio que la casa pública de la mancebía de esta villa está bendecida y tienen los pobres enfermos del hospital de los Santos la posesión de la dicha casa" y también que –según dice el regidor Hernando de Figueroa– esto sucedió "por haber tomado los clérigos como han tomado la dicha casa de la mancebía contra la voluntad de la dicha villa". Es más, otro regidor, Juan de la Haya, precisa: que estando tratado con la cofradía de la Consolación "de tomarles el uso de las mujeres públicas y el sitio y casa de la mancebía para los hospitales de los Santos y Canseco" y mientras "andaban buscando el sitio para labrarle para meter dentro las dichas mujeres… en este medio la víspera del Domingo de Ramos los clérigos del dicho hospital de los Santos metieron pobres en la dicha casa de la mancebía contra la voluntad del que la tenía a cargo e sin pedir licencia a los cofrades de la Consolación, cuya era, ni a la Justicia e Ayuntamiento de esta villa".

Se corrobora así la fecha dada por Sangrador, pero se aclara que no fue el Regimiento quien ordenó la apropiación de la mancebía sino que la iniciativa partió del clero encargado de los hospitales. Incluso algún regidor opinó que si esta se daba por buena "sería mucho daño y perjuicio suyo por no tener hecho el sitio para pasar a las dichas mujeres". Además la cofradía reclamaba el pago de los censos prometidos. Pero con todos estos problemas, el primer paso estaba dado y no habría retorno. El 12 de abril se habían comprado ya unas casas en el barrio de San Juan para establecer mancebía municipal y se pretendía expropiar otras contiguas para ensancharla.

En todo caso, el Hospital de la Puerta del Campo echaba a andar. En un principio a su frente figuran como administradores Antonio de Zamora, Alonso de Portillo y Gregorio de Torquemada, más adelante y hasta su muerte en 1584 quedará Portillo como administrador y alma de la institución. Seguramente su primera preocupación fue la construcción de un nuevo edificio, pues la casa de la antigua mancebía sería pequeña y desde luego inadecuada.

La construcción del edificio en el siglo XVI

García Chico habla de una "Memoria del gasto que se ha hecho en la obra del hospital de la Resurrección que está a la Puerta del Campo", que "empezó en el nombre de Dios a 15 días de mayo de 1553". Esto coincide con una escritura, publicada por Alonso Cortés –a la que falta la fecha exacta pero que está entre otras de 16 de mayo y 7 de junio–, por la que los administradores se conciertan con Juan de la Vega, maestro de obras de cantería, para que haga "toda la obra que en el dicho Hospital se hubiere de hacer y fuere menester de cimientos y cantería… y arcos de piedra e pilares y todo lo demás que fuere necesario… solamente de manos de oficiales porque la dicha casa y hospital ha de poner toda la piedra e cal e arena y todos los otros pertrechos y cosas necesarias para la dicha obra", obligándose a que le darán "por toda la dicha obra… lo que Pedro de Miranda mayordomo de las obras públicas de esta villa mandare e dijere necesario puesto en perfección y acabada la dicha obra y como fuere haciéndolo y labrando en ella así le irá dando dineros". Por su parte Juan de la Vega se compromete a hacer "tapias e cimientos e pilares e puertas como todas las demás cosas necesarias a la dicha obra de cantería dándole como arriba se contiene todos los materiales". La tasación de su trabajo y el correspondiente pago se encomienda al mismo, acatando Vega su dictamen y prometiendo que dará acabada la obra "en toda perfección con que los susodichos o cualquiera de ellos le vayan dando dineros… e no alzará mano de ella entretanto que le dieran recaudo de piedra y materiales necesarios para ella".

De la escritura se deduce que Vega contrata el total de la construcción y que esta se inicia inmediatamente; el libro de gastos concreta algunos puntos. En la edificación utilizó piedra de la Castronuevo "para las puertas del Hospital". A la vez se construye el templo hospitalario empezando por "desbastar toda la iglesia conforme a la traza 95 pies (26'60 m) poco más o menos de largo y de ancho todo lo ancho de lo edificado 70 pies (19'60 m) poco más o menos… la labor que se ha de hacer… en tres naves repartidos conforme a la traza sobre sus postes de olmo o de negrillo de lo que fuere, si fuere de pino labrados y si fuere de olmo labrados con sus zapatas y en ellas sus molduras". De acuerdo con esto, se trata de una iglesia de no grandes dimensiones, como es lógico en un hospital, dividida en tres naves –es algo más raro dada la escasa anchura– mediante soportes de madera, que recibirían, seguramente, una cubierta del mismo material. Es posible que el edificio experimentase reformas posteriores, que no he podido documentar.

Para todas las construcciones en marcha se necesitaba más terreno. En agosto del mismo 1553 se adquirió a Dª Marina (otras veces se le llama María) de Zúñiga, viuda de D. Pedro de la Cerda "un suelo que tiene junto y pegado a la calleja en que está el dicho hospital". El solar, que estaba "todo junto" pero se midió "en tres pedazos por razón de los esconces que hace", tenía por linderos de una parte la dicha callejuela… y de otra parte hacia la parte del río Esgueva", otros vendidos por la propia señora a diversos vecinos, entre ellos el notable rejero Francisco Martínez, que trabajará también para el hospital. La venta fue a censo perpetuo de 4.500 maravedís de renta anual. Seguramente el solar se reformaría por esos años regularizando su perímetro,

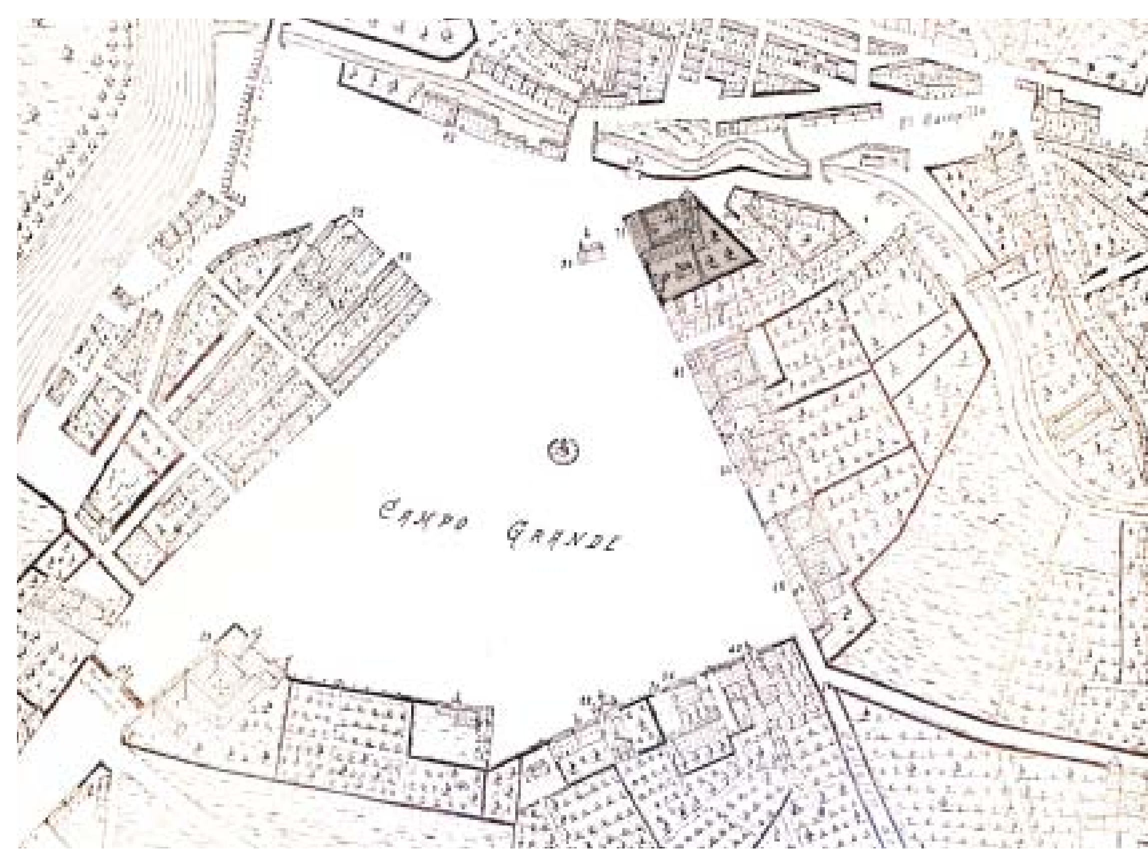
pues al tratar de otros terrenos en la zona se menciona "la calle que nuevamente está hecha que tiene la entrada por junto a las traseras del Hospital de la Resurrección".

Entretanto las obras proseguían. El 10 de diciembre de 1555, en el citado libro de gastos consta la supervisión que Pedro de Miranda hizo de "la medida y obra" hecha por Vega en el hospital, abonándosele, "en parte de pago de la cantería que ha hecho" 67.200 maravedís. Pocos meses más tarde, el 21 de junio de 1556, Francisco Martínez cobraba "las 4 rejas que vendí al dicho Hospital de las cuales estoy pagado", cuya ubicación se ignora igualmente.

No hay más noticias hasta el mes de octubre de 1567 cuando –como publicó A. Rojo– "la Cofradía y Hospital de la Resurrección" –en realidad una misma cosa– pretenden vender unas casas que poseían en la calle de Cantarranas. Para justificar su necesidad de dinero alegan razones que nos interesan mucho: "que la dicha Cofradía ha hecho en el dicho Hospital una iglesia en que han pasado el Santísimo Sacramento, que han gastado en ello más de 1.500 ducados e del dicho edificio e de muchos gastos que han tenido en curar los pobres por haber de presente pocas limosnas a causa de la necesidad del pueblo" debían hasta 800 ducados; que "tienen empeñada la corona de la imagen de Ntra. Sra. y un cáliz de plata e otras cosas e para acabar una sacristía que tienen empezada en la dicha iglesia e una reja de madera para la capilla mayor e una portada de madera para las puertas de la iglesia porque entra el agua dentro (¿)". El propio escribano que certifica la escritura corrobora que "han hecho una iglesia… muy buena y muy necesaria porque no había donde estar el Santísimo Sacramento" y que "es muy necesario hacer en la dicha iglesia la dicha sacristía y reja porque no les hurten lo que está en los altares y hacer en las puertas unos balcones porque no entre el agua en la iglesia de que podía haber peligro e inconveniente".

Quizá para lograr nuevos fondos, a comienzos de 1572 el Hospital vendió a subasta "unas casas principales… que tiene fuera de la Puerta del Campo… adelante del dicho hospital a la esquina de la calle que llaman del Perú". Hay que advertir que el terreno del hospital no llegaba hasta la calle del Perú sino que, como muy bien se aprecia en el plano de Bentura Seco, una tapia lo separaba de las casas sitas tanto en dicha calle como en la Acera de Recoletos.

En todo caso el Hospital estaba en pleno funcionamiento. Siguiendo nuevamente a Rojo, en 1569 Alonso de Portillo afirmaba que cada día acogía entre cincuenta y sesenta pobres, de ambos sexos, "dándoles todo lo necesario y con la mayor limpieza". En efecto, la vida de la institución se regía por la *Regla y ordenanzas de la cofradía del hospital de la Resurrección,* que se institucionaliza el 20 de septiembre de 1573, estando reunidos en cabildo "los cofrades y diputados, administrador y cura de dicha casa y cofradía", figurando Alonso de Portillo como "mayordomo y administrador" del hospital. La necesidad de la cofradía se justifica para cumplir con "las obras santas que en él se hacen así en misas y sacrificios y oraciones como en servir y curar a los pobres… y haya personas que tengan perpetuamente cargo y cuidado" de todo ello "y el culto divino se aumente de cada día y los pobres tengan con qué mejor ser curados y mirados", y para su buen funcionamiento se capitulan



El Hospital en el plano de Bentura Seco. 1738.

una serie de reglas. Entre ellas, que el administrador debía llevar un libro en que constasen los nombres de los pobres hospitalizados, su procedencia y otros datos personales –incluyendo "qué hacienda tienen"– así como el día de su entrada y el de su muerte, si sucediere. Se declara también "que solo se reciban pobres que tengan bubas y no otro mal, pues para ellos se ordenó este hospital y cofradía". Años más tarde, en 1599, se dirá que en el hospital "continuamente se curan… muchos pobres de llagas y de sudores y de unciones y de estos males contagiosos en seis enfermerías que hay… con tanto concurso que siempre están las enfermerías llenas y la cura es tan útil y provechosa y tan general que de más de veinte leguas a la redonda no hay otro hospital do se curen estas enfermedades".

Paralelamente se continuaba la construcción del conjunto hospitalario, iglesia y demás dependencias, aunque los datos anotados en su archivo son fragmentarios y discontinuos. Por algunos sabemos que en 1578 el cantero Rodrigo de Olabe hacía en la pared del templo el sepulcro del Dr. Alonso Díaz, un arco, alto hasta "tomar y recibir las soleras donde cargan las (vigas) madres de la iglesia", que al parecer cobijaba "piedra negra donde están las letras". Precisamente ese mismo año –como

publicó E. Maza– se dice que el Hospital tiene un edificio de buenas condiciones, en el que se habían gastado ya 9.000 ducados, y que aún "tiene mucho sitio para proseguir la edificación".

Seguramente en 1579 –falta fecha pero un documento próximo se data ese año– se anota el gasto por el "cuarto (o cuerpo de edificio) nuevo que se hizo en los corrales", que tasó Pedro de Mazuecos (ha de ser Mazuecos "el viejo"), y, lo que es mucho más interesante, el pago de 130.875 maravedís hecho "a los maestros de cantería por dos arcos de la puerta principal y refación (quizá quiera decir reparación) de cantería que igualaron con el arco", más otra cantidad "de sacar piedra y aderezarla y entrarla y en madera y arena y cal y abrir cimientos…". La noticia debe aludir a la portada del Hospital, bien conocida, en cuyo segundo cuerpo figura la fecha de



Dibujo de
Ventura Pérez.

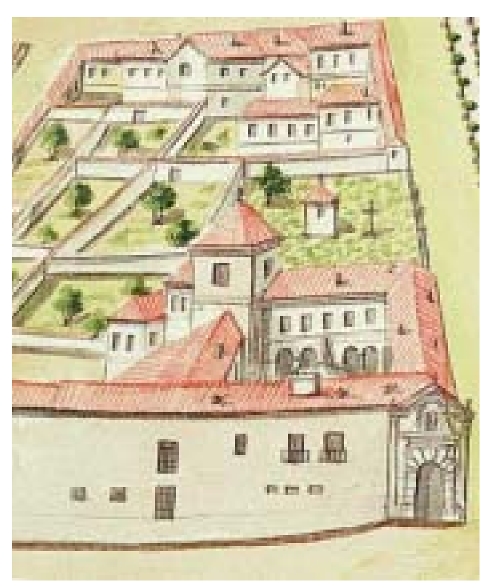
1579. Parece claro que su autor sería el propio Juan de la Vega, que en 1582 seguía vinculado al Hospital pues cobra por "la obra de cantería que hizo en el cuarto en que moran las servidoras del hospital… y escalones de piedra que se hicieron", quizá con la intervención de Olabe.

La personalidad de Juan de la Vega es más la de un maestro constructor que la de un arquitecto tracista, pero es probable que en este caso actuase como tal. Cántabro, como la mayoría de los maestros de cantería que trabajaban entonces en Valladolid y su área de influencia, había nacido en la localidad de Secadura, Junta del Voto y merindad de Trasmiera. En 1572, contando cincuenta y ocho años, declaraba ser vecino de Valladolid "ha más de treinta", por lo que habría llegado a comienzos de los cuarenta. Su primera obra conocida es precisamente el contrato del Hospital y su actividad se va intensificando hasta alcanzar su cenit desde la década de los setenta hasta su muerte en 1585. Entre otras obras, trabajó en la colegiata de Villagarcía de Campos, el convento de San Pedro de Medina de Rioseco, el monasterio de la Santa Espina, el convento de San Claudio de León, etc., participando también en la construcción de la Plaza Mayor, trazada por Francisco de Salamanca. Sin embargo, sí fue el tracista de la notable capilla que la familia López de Calatayud tenía en la desparecida iglesia de San Antón, de Valladolid (que existió en la calle del Santuario). Estrechamente relacionado con los principales arquitectos del clasicismo vallisoletano, es muy posible fuese el maestro del gran arquitecto Juan de Nates, paisano suyo, que acabaría siendo su yerno a comienzos de los años setenta. Esta circunstancia hace que los nombres de ambos aparezcan unidos en numerosos trabajos, y que sea casi segura la intervención de Nates en el Hospital de la Resurrección, tal como corroboran algunos documentos. En las cuentas de gastos del bienio 1584-1585, de gran actividad constructiva, se menciona a Nates al menos en tres ocasiones en labores aparentemente de dirección: comprando piedra y firmando los pagos hechos a otros artífices, en especial al cantero Francisco de la Maza, quien aparece realizando diversas obras en el conjunto hospitalario. Se construían por entonces una tabernilla –el vino era importante para el Hospital–, se empedraba el patio, se asentaba "la puerta grande del corral", se compraba "una puerta con marco y cerradura para donde se han de curar los pobres", se "aderezaba la noria" y se "podaba el vergel". Además Maza se ocupaba de "asentar los batientes de las puertas principales" y, a fin de 1584, de "labrar y asentar la sepultura del P. Portillo", que debía haber muerto un mes antes. En todo ello se usaron notables cantidades de piedra, trabajando sacadores de piedra, canteros, yeseros y carpinteros. Alguno de estos "hizo y deshizo el monumento de la iglesia".

Con todo, la obra más importante parece ser "el cuarto que al presente –anotación de 31 de agosto de 1584– se hace en el dicho Hospital como entramos a mano derecha". Como las cuentas hablan de pilares y de "basas y chapiteles de las esquinas" es probable que se tratase de una de las crujías del claustro. En la construcción se utilizaba piedra de Aldea del Val" (Aldealbar). En los siguientes 1586 y 1587 se sigue sacando piedra para "pilares y basas y picotes y capiteles" y dos años después, el 6 de mayo de 1589, Pedro de Mazuecos el Viejo reaparece trabajando para el hospital,

al encargarse de hacer la obra de carpintería de un cuarto, cuyas paredes están ya construidas “hasta lo alto”, que era de largo “desde el cuarto delantero que está hecho hasta topar con la iglesia del dicho hospital”. Debería hacer “dos suelos” (pisos) de madera y encima de ellos un tercero “muy bien labrado porque ha de ser el principal”. Este habría de tener toda la largura del cuarto, mientras que en los de abajo “se ha de hacer un vaso de escalera y dentro de él una escalera… que ha de hacer trozos (tramos)”, el primero de los cuales subía “al alto del entresuelo”. Desde su meseta (rellano) “se ha de mandar el arco que está hecho para el servicio de la iglesia”. Mazuecos se encargaba también de cubrir el edificio, con “armadura a dos aguas de par hilera”. Toda la obra se acabaría a fines de julio, tasándola dos maestros nombrados respectivamente por el entonces administrador del Hospital, el “hermano Domingo, de la Compañía de san Juan de Dios” y el propio Mazuecos. A este se le proporcionarían la madera y clavazón, y se le pagarían 100 ducados; el 27 de septiembre recibió el finiquito.

Puesto que enlaza con la iglesia, este cuerpo ha de ser el lado del claustro, paralelo a la actual calle de Miguel Íscar, que aparece representado en el plano de Diego Pérez, de 1788. Aunque el dibujo es poco preciso, su estructura puede convenir perfectamente con el sobrio estilo de Nates.



El Hospital en el plano de Diego Pérez Martínez. 1788.

Pero las obras no habían terminado. En 1592 se acarreaba piedra para construir cimientos –no se sabe de qué parte de la edificación–, certificando nuevamente los pagos Juan de Nates. Es curioso que el arquitecto inste al carretero Domingo Lobo a traer puntualmente los carros de piedra “porque no se puede andar a juego con esta gente (los obreros) que vive de su trabajo”. Todavía en 1595 se hacían paredes cuya ubicación desconozco; quizá se trate de alguna de las “tres enfermerías –cuarto de las mujeres, cuarto viejo y cuarto nuevo”– para las que un tal Marroquín hacía esteras.

Paralelamente la arquitectura se complementa con piezas de arte mueble. Por esas mismas fechas el ensamblador Cristóbal Velázquez había hecho “una caja de un archivo” para el Hospital, que Pedro de Mazuecos y Domingo de Azcutia, alarifes de la villa, tasaron en 100 reales, incluyendo los materiales de aldabones, barras, clavazón y cerraduras. Un año antes, en 1591, Alonso Ximénez, vecino de Medina del Campo, había hecho una cruz y unos relicarios en forma de pirámide.

Es de suponer que finalizando el siglo XVI la construcción del Hospital estuviese completada en lo esencial, si bien la creciente importancia de la institución haría necesario en adelante no solo mantener sino también mejorar y ampliar sus instalaciones, tanto en lo arquitectónico como en su amueblamiento y decoración. Los diversos avatares en la administración del Hospital, que durante varios años estuvo en manos de los religiosos de San Juan de Dios, fueron estudiados por Amalia Prieto. Con el tiempo, al Hospital estarían adscritas cuatro cofradías: la Sacramental o de la Resurrección, cuya finalidad era enterrar a los pobres que mueren en el Hospital, celebrar misas, sufragios, funciones de ánimas, culto al Santísimo y petición de limosnas; la del Santo Sepulcro, compuesta según Canesi "de los individuos y tablajeros que pesan en las carnicerías de la ciudad" –¿quizá por la proximidad al Rastro?; la llamada de la Limpieza y la de Ntra Sra. de los Gozos. Las dos primeras tienen mucho que decir en el adorno de la iglesia, como veremos.

El Hospital en los siglos XVII y XVIII

Se inicia el siglo XVII con una etapa relevante en la historia local: la estancia de la Corte de Felipe III (1601–1606), con todo lo que supuso de desarrollo urbano y social. Precisamente es el momento en que uno de los ocasionales cortesanos, Miguel de Cervantes, vecino además del Hospital, cimentaría para siempre la fama de este al elegirlo como escenario de su novela *El coloquio de los perros*.

Dentro de este contexto, en mayo de 1605, el presidente del Consejo de Castilla pedía al Ayuntamiento, dada "la gran necesidad de hospitalidad" que la Corte había creado y puesto que "el Hospital de la Resurrección en su casa tiene posibilidad de sitio para añadir un cuarto en que se podría poner más de cien camas", que "favoreciese esta buena obra… pues era suya propia", es decir de su patronato. El Municipio respondió concediendo 500 ducados "para ayuda de hacer el dicho cuarto". Ignoro si la ampliación se hizo, dada la marcha de la Corte unos meses después.

En todo caso, la segunda década del siglo sería decisiva en la historia del Hospital de la Resurrección. Según Antolínez de Burgos, los muchos hospitales que había en Valladolid –la mayoría de muy escasa entidad– "sucedió que tres de ellos se quedaron como estaban, y que los demás se redujeron a uno… Esta reducción se hizo siendo obispo el doctor Don Francisco Sobrino, que fue por los años de 1616". Los que subsistieron fueron el de Santa María de Esgueva, el de los Desamparados y, el de San Antón y el de la Resurrección, que pasó a ser Hospital General "al que se aplicó la renta y la ropa de los suprimidos para que en él se curen todas las enfermedades". En realidad la reducción, oficial desde 1616, no culminó hasta fin de 1618.

Tal preeminencia acarrearía seguramente obras de ampliación, sin embargo faltan referencias a ellas hasta la década de los treinta. Las anotadas en el libro de gastos en 1634 parecen de simple mantenimiento, pero ayudan a entrever las distintas dependencias que integraban el conjunto. Así, se habla de reparar las puertas, ventanas y

encerados (lienzo o papel que se colocaba en las ventanas) de las enfermerías; de arreglar los "cepos de la limosna"; de empedrar parte del suelo de despensa y cocina; de hacer cerrojos y llaves para la botica y el lavadero, etc. La curiosa anotación que se refiere a "igualar las ventanas y rejas donde está el carnero para que no entre el gato" no alude a una cuadra sino a un lugar de enterramiento, como corrobora otro apunte, quizá de 1637, en que se habla de "levantar las tapias necesarias por el gran daño que hacen los perros en el carnero de los difuntos". Asimismo se reforzaban las tapias del corral y la huerta –en 1591 la llevaba Francisco de Segura "morisco de los del reino de Granada", quien parece residía en ella– y se cuidaba el jardín. Sabemos que entre los árboles había morales, porque dos de ellos se talan para hacer leña; que en la huerta se plantaba cebollino y en el jardín rosales, sujetos con "clavos trabaderos". Seguramente en una pequeña cuadra se guardaba el "cuartago" (caballo de mediano cuerpo), que tiraba del carro del Hospital, para el que se compraron "albardón y cincha".

En noviembre de 1637 el maestro de carpintería Marco Antonio Viejo cobraba 150 reales por "hacer un suelo de sobradiles en el cimborrio y alargarle y ensancharle y alzar un antepecho por… el abrigo de los enfermos y cerrar la escalera de arriba abajo toda…". También en esta ocasión es difícil precisar a qué parte del edificio se refiere: ¿se trata del cimborrio de la iglesia o de otro que se dibuja en el plano de 1788? Mayor envergadura, por su coste de 2.486 reales, parecen haber tenido las obras y reparos realizados un año después por el maestro Francisco de Baraona, aunque no sepamos en qué consistieron. El último gasto anotado en el siglo XVII se refiere a "la renovación de las cuarenta y seis alcobas de las dos enfermerías de hombres y mujeres… y las casillas donde se recogen los bañados (bacines)… y lucir u blanquear el altar de la enfermería de mujeres", obras que Andrés Crespo, maestro de obras y alarife de la ciudad, contratará en 1679 y que fueron terminadas tras su muerte por sus fiadores Manuel Izquierdo, Antonio de Bustamante y Pedro Vivanco, del mismo oficio.

Por el contrario, no he visto en los libros de gasto anotación alguna sobre las importantes obras decorativas realizadas en la iglesia por la cofradía del Santo Sepulcro, a las que alude Canesi cuando dice: "el año de 1672 finalizó la capilla antigua que tiene la iglesia de este hospital y celebró la colocación de Cristo en el sepulcro con cultos y sagradas fiestas", además de otros regocijos profanos. Pero esa colocación no sería la definitiva de creer la anotación que aparece en el *Diario de Valladolid* de Ventura Pérez –aunque no sea de su mano– y que, por su sabrosa redacción, copio: "En 6 de agosto de 1702 se trasladó el Santo Sepulcro a su capilla nueva en el real hospital de la Resurrección de esta ciudad; salió la procesión de dicho hospital con su cruz delante; iba la congregación, la cofradía sacramental y su cofradía: llevaban el Santo sepulcro seis capuchinos, otros ochos capuchinos el palio; estaba en la capilla el día siguiente el Santísimo Sacramento patente; hizo la fiesta, el primer día, la cofradía; el segundo, la congregación de los pobres; el tercero, la ciudad; predicó a la ciudad el P. Velázquez; le pusieron una silla en el púlpito pero no se sentó sino al Ave María, por estar malo de erisipela. Concluidas las fiestas hubo toros, y fueron tan bravos, que no les pudieron torear y los mataron a balazos; y de estos quedó el nombre de los toros del Santo Sepulcro".

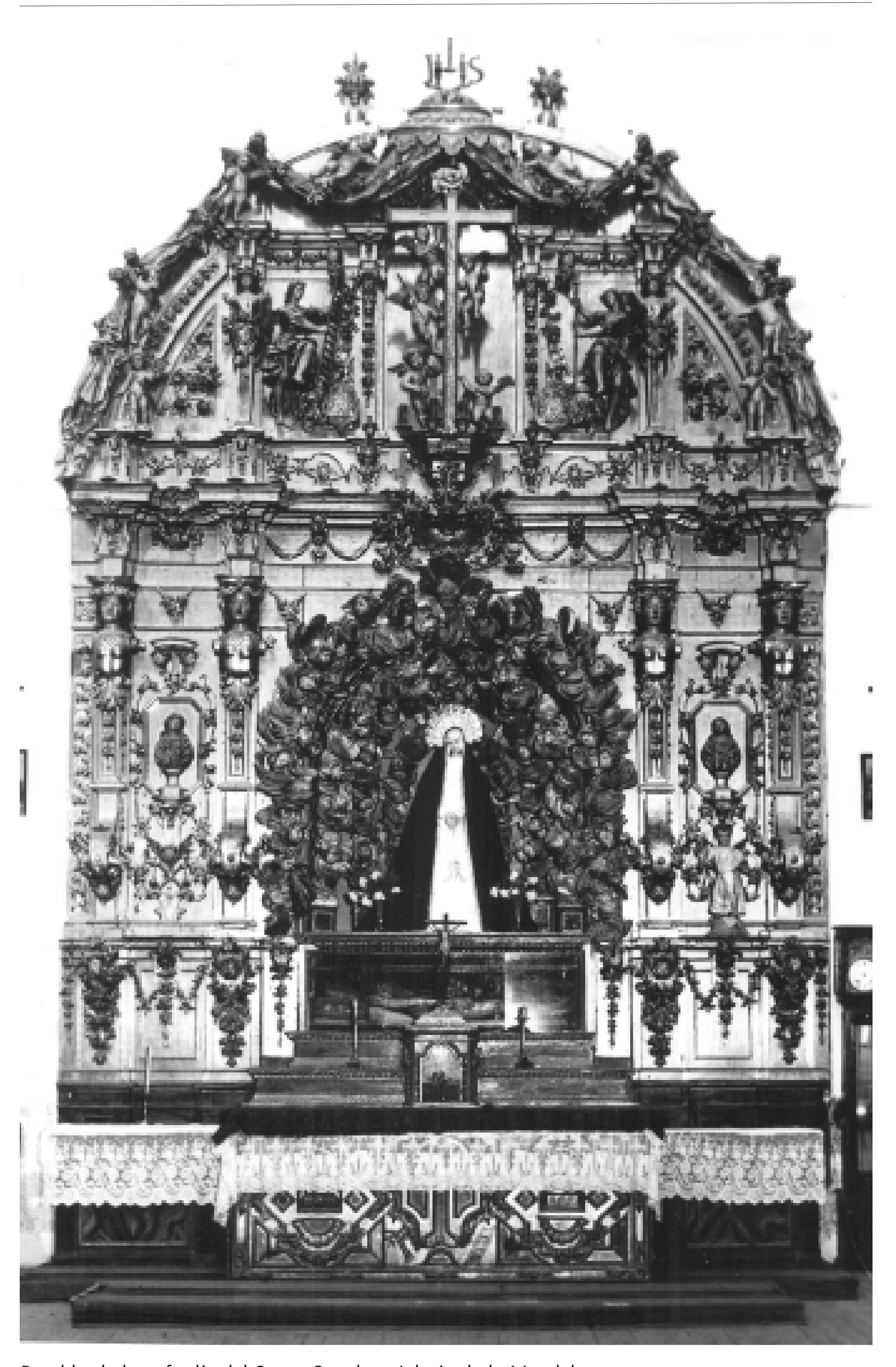
Tiempo después, ya entrado el XVIII, la cofradía –sigue diciendo Canesi– "... ha renovado primorosamente su capilla pintándola con delicados realces de este arte y adornándola con un retablo dorado muy vistoso, cuyas obras concluyeron el año de 1720".

A esta capilla del Sepulcro debe referirse Matías Sangrador cuando, al describir la iglesia del Hospital como "sumamente oscura", cuya "bóveda es bastante baja", destaca como lo único notable además del retablo mayor: "las primorosas pinturas al fresco que adornan las paredes y bóvedas de una capilla que hay al lado de la epístola. Cubre sus paredes un precioso enramado, y de trecho en trecho se ven figurados unos nichos en los que están pintadas las Sibilas, siendo muy digno de notar al pie de una de estas que está al lado de la epístola una escalera de mano tan bien pintada que parece que sale del fondo de la pared. De diferente mano parecen los cuatro evangelistas que están debajo de la media naranja o bóveda de la capilla por su diferente estilo y colorido. Pero lo admirable es la rotunda (sic) o templete que cubre su abovedada techumbre; se compone este de caprichosas y esbeltas columnas doradas, entre las cuales se ven los ángeles con todos los atributos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, y de aquellos llama principalmente la atención el que lleva la escalera, por aparecer esta con tal propiedad que el que la mira tiene que hacer un grande esfuerzo para persuadirse de que es pintada sobre el yeso. A los cuatro frentes del templete están figurados con asombrosa propiedad cuatro luceras o ventanas y debajo de estas están los profetas. Se ignora el nombre de los artistas que pintaron esta capilla, pero según la opinión de los inteligentes que las han visto y admirado se asegura que son de escuela italiana".

La descripción nos evoca un conjunto pictórico de notable interés, que combina la iconografía religiosa con alusiones clásicas, se enmarca en elementos vegetales y arquitecturas fingidas y juega con los efectos de trampantojo. Ya en época de Sangrador, mediados del XIX, se había perdido la memoria del autor o autores –el historiador cree distinguir dos manos– de las pinturas, si bien los entendidos detectaban una influencia italiana. Lo infrecuente de la pintura decorativa en el barroco vallisoletano hace lamentar más la desaparición de este conjunto que, por su condición de pintura mural, desapareció con el propio Hospital.

Sí se ha conservado –aunque Benito Arranz que lo publicó creía lo contrario– el retablo de la capilla. Su hechura fue contratada en agosto de 1719 a Juan y Pedro de Correas, "padre e hijo, maestros tallistas y ensambladores", según traza y condiciones del segundo, con "agregaciones hechas por el padre Fray Pedro de Cardeña", benedictino. El plazo de entrega de la obra se fijaba en el mes de febrero siguiente y el precio era de 3.000 reales. En la revisión del proyecto, el fraile benedictino manifiesta que la traza es "muy arreglada al sitio y ceñida a la poca extensión que tiene la capilla". Aunque las condiciones dicen que "la escultura... ha de ser de manos de escultor", no se señala qué figuras se añadieron entonces a la del titular: el Santo Sepulcro.

Fue González García-Valladolid quien dio noticia del traslado de la cofradía del santo Sepulcro a la parroquia de Santa María Magdalena en 1900 y de la instalación de su retablo en el lado del Evangelio. En el archivo de la parroquia –tal como recoge el



Retablo de la cofradía del Santo Sepulcro. Iglesia de la Magdalena.

Catálogo Monumental de Valladolid– se conserva una copia de la Regla fundacional de la cofradía en el Hospital. Por ella sabemos que en 1644, en la visita del entonces obispo Fray Gregorio de Pedrosa al Hospital vio un “Santo Sepulcro que está al lado de la epístola, que antiguamente era del Hospital de San Bartolomé” y, considerando que no estaba con la debida decencia, hizo a su costa “el nicho y altar donde al presente se ha colocado el Santo Sepulcro” y, para su culto y devoción determinó unir a la cofradía de las Ánimas sita en el Hospital la advocación del Santo Sepulcro.

El retablo, organizado en su cuerpo principal con estípites y muy representativo del último barroco, ha variado algo en su decoración escultórica. En la foto más antigua que conozco la hornacina central tiene un abultado y riquísimo marco, a modo de arquivoltas hechas de nubes y ángeles, que apenas dejan hueco central, ante la cual se sitúa una Dolorosa de vestir. Posteriormente el marco fue muy aligerado, ampliando la cabida de la hornacina, en la que se colocó la escultura del Cristo del Perdón, tan venerado en Valladolid; en la actualidad la ocupa una escultura de la Magdalena. El Cristo Yacente titular ha permanecido en su lugar, ocupando el centro del banco del retablo. Es una escultura del siglo XVI, de notable calidad, que bien puede considerarse magnífico precedente del éxito que esta iconografía tendría en el XVII.

Otro elemento destacado de la iglesia hospitalaria era el retablo mayor. Es también Canesi quien, tras hablar de la capilla del sepulcro, dice: “y por el mismo tiempo (1720) se doró el retablo de la iglesia principal que está dedicado a la Resurrección de Cristo, nuestro bien, y así mismo los colaterales que son muy pulidos”. En realidad no fue en 1720 sino en enero de 1730 cuando la cofradía Sacramental del Hospital “determinó dorar el retablo mayor que está y se halla en blanco de algunos años a esta parte”. Para ello, el mes siguiente, se contrató –mediante subasta– a Diego Rodil y Antonio de Barreda y Lombera, “doradores y estofadores”, quienes debían seguir las condiciones dadas por el también dorador Santiago Montes. Los maestros tenían que dorar también “la gradería que nuevamente se está haciendo para el monumento”, que se adornaba con cabezas de ángeles, niños y estucos.



Resurrección que presidia el retablo mayor de la iglesia del Hospital. J. Pantoja de la Cruz.

Hacia 1783, el ilustrado A. Ponz, hablaba someramente del Hospital aludiendo a su "buena portadita", con la "estatua del Cristo resucitado", destacando que "Lo que hay de notar de la iglesia… es un cuadro de Juan Pantoja de la Cruz que también representa la Resurrección, colocado en el retablo principal. Lo demás, talla y más talla, sin ningún arte ni razón". En efecto, el lienzo, que se conserva en el palacio de la Diputación Provincial, es una notable obra, firmada por el vallisoletano y pintor de Corte en 1605. La composición, todavía muy manierista pero con iluminación tenebrista, muestra a Cristo triunfante de la muerte, elevándose en medio de una gran luminosidad que deslumbra a los tres soldados situados a sus pies.

Finalizando el siglo XVIII seguía construyéndose en el Hospital. En abril de 1788 Juan de Urrechaga, que se titula "maestro arquitecto, vecino de Peñaflor" pagaba en Valdestillas a Tomás Domínguez, "igual maestro arquitecto… arrendatario de la corta abierta de los pinares de esta villa", la elevada cantidad de 18.672 reales por diversas maderas que el segundo debía llevar "a la ciudad de Valladolid y su Hospital general para las obras que en él estoy construyendo de orden del Illmo. Sr. Obispo de ella". Una vez más no es posible determinar a qué parte del edificio afectaban, pero no creo se relacione con el proyecto, de que se hablaba dos años antes, de "colocar una fuente dentro del dicho Hospital".

En efecto, en abril de 1786, la administración del Hospital, entonces dependiente del obispado, manifestaba la necesidad de agua que tenía la institución, con rentas insuficientes "para mantener tantos pobres como cada día con más presencia concurren", solicitando al Ayuntamiento se le diese "agua de la que viene de Argales y pasa inmediata a dicho Hospital". Se lograría así que "el aljibe esté lleno y no falte agua" y serviría también para la limpieza, "dirigiendo las aguas sobrantes a la cantarilla del lugar secreto por lo cual irán a la Esgueva a desaguar". El Hospital se comprometía a hacer a su costa "la cañería necesaria hasta introducirla en él". El Municipio accedió entonces a conceder "una ochava de agua… por ser cosa piadosa… pero constando que no es definitiva y que se le puede quitar sin su anuencia…". Efectivamente, cuando en 1794 el Hospital solicitó una nueva concesión de agua, le fue negada "por ser notoria la escasez" ese año. El problema se mantenía en la centuria siguiente.

El siglo XIX: actividad y decadencia. El fin del Hospital

A poco de comenzar el último siglo de su vida, el Hospital se vio convulsionado, como el resto de la ciudad, por la ocupación francesa hasta el punto de convertirse exclusivamente en hospital militar. Incluso antes del periodo bélico, cuando tropa francesa "amiga" se aposentaba en la ciudad, los soldados franceses ocupaban un buen número de camas del Hospital General y también del convento Carmen Calzado. En enero de 1808 el comandante francés de la plaza se dirigía al alcalde en términos como "os suplico de dar inmediatamente órdenes" para que a los dos hospitales donde había enfermos franceses se enviasen los enfermeros necesarios

para ellos, especificando que "conforme a nuestros reglamentos se necesita un enfermero por cada doce enfermos". Pretensión muy alejada de la realidad, pienso.

En julio de 1825 se produce un hecho sustancial: la congregación de Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl –siete mojas venidas de Madrid– se hace cargo de la asistencia a los enfermos y atención de las distintas funciones del Hospital. Su trabajo, llevado a cabo por la muy módica cantidad de 40 reales a la semana, salario de cada religiosa, era decisivo. Con el tiempo establecerían dentro del recinto incluso una escuela para niñas que llegó a tener 80 alumnas.


Calle del Rastro con el Hospital al fondo. B. Maeso. 1863.

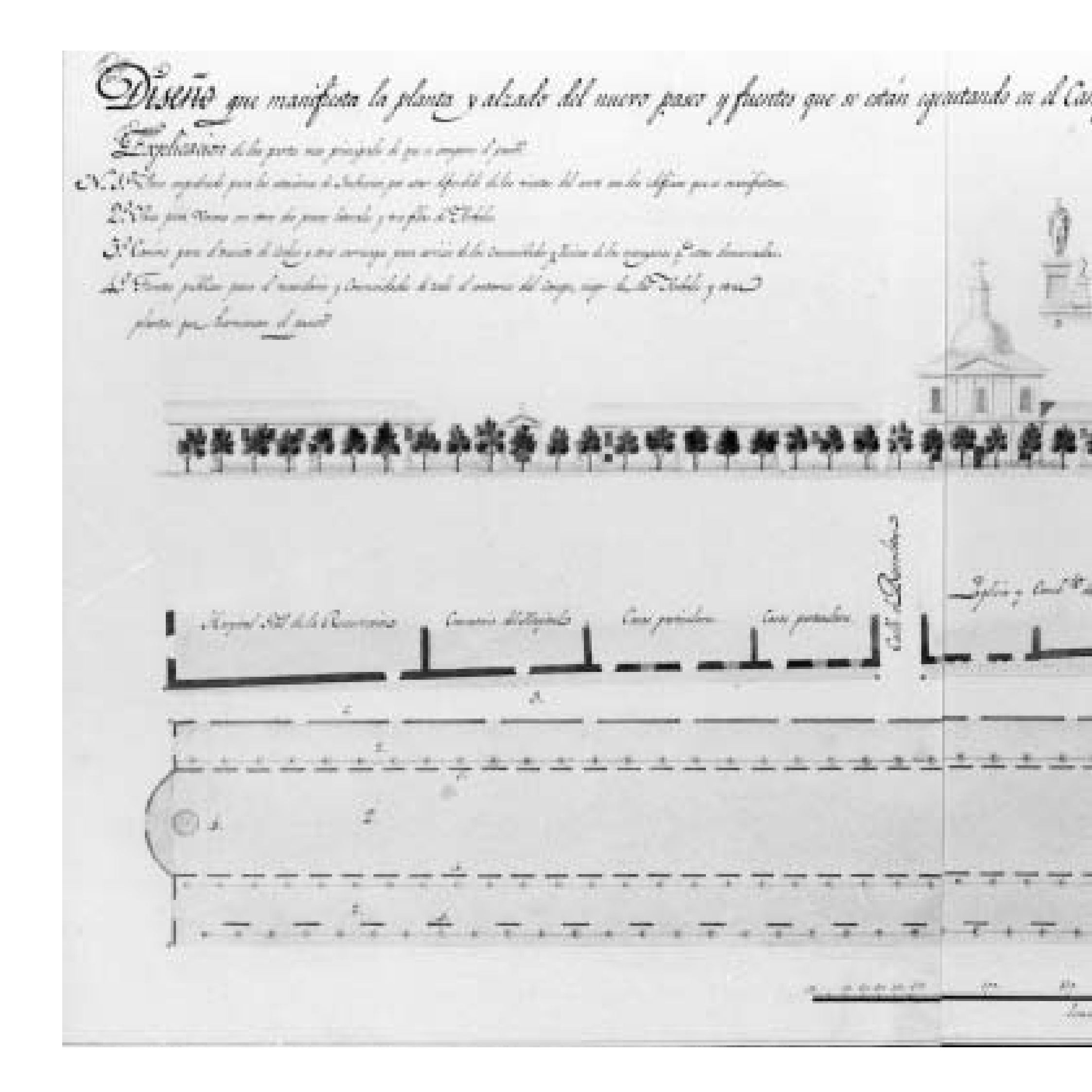
Desde 1836 la Junta Municipal de Beneficencia se hace cargo de la administración del Hospital, sucediendo al Obispado. Las cuentas rendidas a la Junta entre los años 1836 y 1839 proporcionan curiosas noticias sobre la vida de la institución como el abundante consumo de vino, en parte procedente de las haciendas que la institución tenía en Serrada, Tudela y La Cistérniga; la compra de más de 35 @ (expresadas con este mismo signo) de tocino, así como de diversas cantidades de vaca, carnero, garbanzos, arroz, etc., base de la alimentación hospitalaria, aunque también se daba a los enfermos chocolate y en la "colación de Navidad" se les obsequiaba con bizcochos y manzanas. De todo ello habla con mucho más detalle E. Maza. Algunas anotaciones son entrañables, como la compra de paja "para el caballo del carro de los muertos –en aquella época era ya obligado enterrar en el nuevo cementerio municipal– y demás caballerías del Hospital" o conocer que la lavandera Juana de San José cobró 10.790 reales por "la lavadura de ropas y vendajes" durante veintiséis meses.

Pocas partidas de obras hay en esos años, salvo gastos de mantenimiento y de la hechura de rejas para las salas destinadas a presidiarios enfermos. Sí interesan los gastos de carpintería por la "traslación de los altares y otros efectos de la iglesia del Carmen Calzado a la del Hospital y su colocación en ella", que se produjo como consecuencia de la Desamortización.

En esa época servían en el Hospital dos médicos y dos cirujanos. Su actuación pasaría a segundo plano en 1857 cuando las clínicas de la entonces Escuela de Medicina,

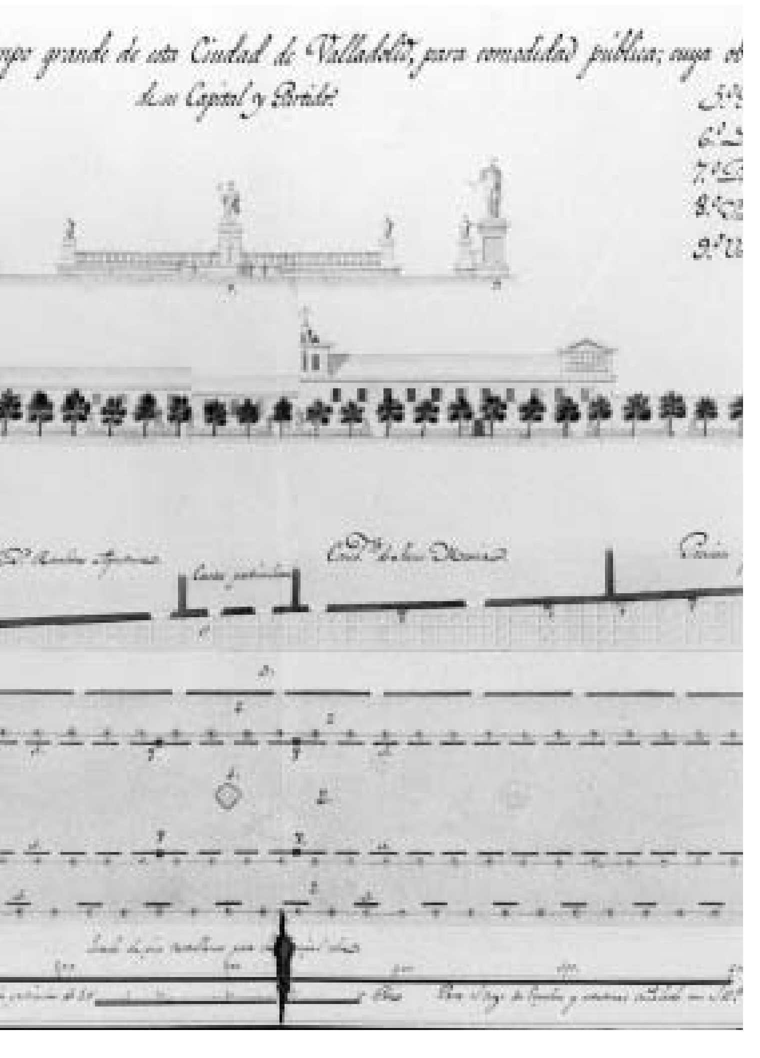
se instalen en el Hospital –en el que ya en 1818 se habían dado enseñanzas prácticas del Colegio de Cirugía– y los profesores de la Universidad se encarguen de los enfermos y las disecciones. En 1858 se gastaron 80.000 reales en la construcción de los anfiteatros anatómico y quirúrgico, diseñados por el arquitecto Antonio Iturralde. Todavía dos años más tarde se acordó habilitar en el Hospital una sala de obstetricia.

Por los mismos años y en varias ocasiones se intervino en la puerta que cerraba el recinto frente al Campo Grande. En marzo de 1858, el propio Iturralde solicitaba licencia, en nombre de las Hermanas de la Caridad, para acometer la obra "que es indispensable ejecutar en la fachada que da frente a la acera de Recoletos", en enero de 1861 se denuncia el mal estado de su "imposta y jambas", revocándose en noviembre,



y en julio de 1863 se menciona "la reja que hasta hace poco se ha abierto en la fachada principal del Hospital". Pese a ello en 1872 hubo de repararse nuevamente.

Todos los casos se deben referir a la portada que daba acceso al cementerio que en el plano de Bentura Seco parece formada por tres vanos de entrada y un ático rematado por una cruz, disposición que parece mantener en el de 1788, donde se ve de perfil, mientras que en el proyecto firmado en 1831 por el arquitecto Pedro García González para el nuevo paseo del Campo Grande –quizás idealizado– se adivina como de un solo vano y remate en frontón triangular. Tal como se especifica en este último diseño, era la puerta del cementerio del Hospital, pero quizá tras las reformas del XIX se accediera también por ella a las nuevas dependencias clínicas.



Paseo de Recoletos según proyecto de P. González García, 1831.



El Hospital hacia 1854. A. Guesdon.

La litografía de A. Guesdon, fechable hacia mediados de siglo, deja ver cuerpos de edificación en parte de lo que antes eran patios, habiendo desaparecido la pequeña capilla y la cruz pertenecientes al camposanto. En diciembre de 1861 se había recompuesto asimismo "la tapia de la pared contigua a la iglesia que cierra el sitio destinado en lo antiguo para enterramientos".

Estas últimas reformas coexisten, no obstante, con la idea de que el hospital tenía sus días contados. En 1868 se proyectaron todavía importantes obras de ampliación, con planos del arquitecto Sesmero, que no llegaron a culminar, y en 1872 se instaló un observatorio astronómico, pero en 1877 el edificio amenazaba ruina, sobre todo en el ángulo entre las calles del Rastro y del Candil, y se pensaba en desalojarlo. En 1878 al tiempo que el administrador exponía al Ayuntamiento la necesidad de "reponer el arbolado de los patios y corrales… para proporcionar sombra a los enfermos convalecientes y purificar el aire" y solicitaba veinticuatro acacias, se formaba una comisión para construcción de un nuevo hospital. El traslado a los enfermos al Hospital de Esgueva se acordó en diciembre de 1881 y en octubre de 1883 se decretó el derribo del ya abandonado edificio, rodeándolo de vallas. No obstante, el viejo caserón resistiría unos años más.

Para saber cómo era en su última época contamos con algunos testimonios escritos. Es interesante la descripción que M. González Moral incluye en su *Indicador*



Grabado de la calle del Rastro con el Hospital al fondo. 1863.

de Valladolid, (1864): “El edificio es desahogado y con ventilación bastante por estar aislado. Tiene un buen patio de entrada, donde está el aljibe, espacioso local para botica, capilla con entrada interior y exterior, sala de escuela, cocina y otras dependencias, todo ello en la planta baja; en la alta siete magníficas salas en las que pueden caber 300 camas” (parecen demasiadas), además de las habitaciones para los sanitarios. El Hospital, “ocupado ordinariamente por ochenta enfermos”, a quienes atendían los profesores de medicina y cirugía de la Universidad, estaba administrado por la Junta Municipal de Beneficencia y lo atendían como personal fijo un capellán, un administrador, diez Hermanas de la Caridad, dos enfermeros, un practicante y un portero-mozo de recados.” En él existen –concluye– dos anfiteatros anatómicos, provistos de buen instrumental y las cátedras para la enseñanza clínico médico-quirúrgica”.

Por su parte el *Vocabulario vallisoletano* (1878) de Alcalde Prieto decía ya: “Aunque el edificio es viejo, no deja de ser notable, pero es ya muy pequeño para las necesidades de la población. La facultad de Medicina tiene en él las clínicas, y también esta exige otro local mayor, tanto es así que en la actualidad se proyecta levantar un edificio completamente nuevo…”.

Años después de haber desaparecido, en 1900, González García-Valladolid, recordaba que su edificio: “era desahogado, bastante capaz, bien ventilado y constaba de dos pisos, ofreciendo el bajo buen patio de entrada, aljibe, la botica, la capilla, oficinas y otras dependencias accesorias, y en el principal siete salas grandes para

los enfermos, habitaciones para las Hermanas de la Caridad y para los practicantes y dos anfiteatros anatómicos, hallándose establecida en ellos la Facultad de Medicina… Tenía este Hospital una hermosa capilla con pinturas murales de mucho mérito y en ella estaban instaladas la Real Cofradía del Santo Sepulcro (que pasa luego a la Magdalena) y la Hermandad del Santo Ángel de la Guarda (que pasa al Hospital de Esgueva)…"

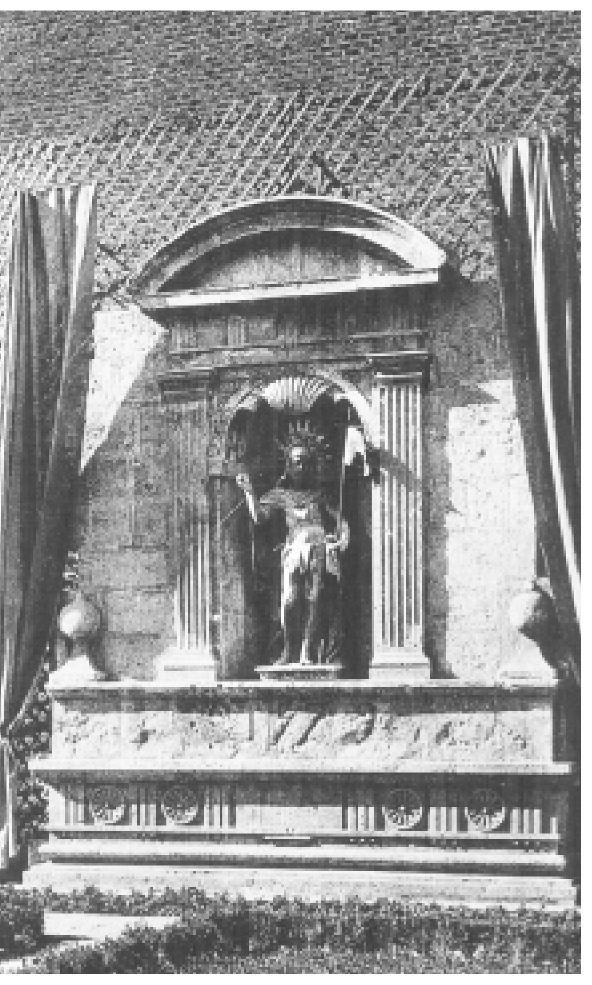
Finalmente, el 18 de julio de 1890 se celebró, simultáneamente en Madrid y Valladolid, la venta en pública subasta del Hospital y su terreno, y a finales de octubre del mismo año se inició su derribo, que fue seguido con apasionada atención por la prensa, reflejando el sentir de la ciudad por la desaparición de edificio tan representativo. Afortunadamente este interés propiciaría que una parte mínima pero fundamental de él se conservase. El 23 de noviembre *La Crónica Mercantil* decía: "El famoso pórtico del Hospital de la Resurrección está a punto de desaparecer… no podemos menos de llamar la atención sobre la conveniencia de conservar de un modo u otro la mencionada obra de arte… o al menos que los propietarios saquen una fotografía en la inteligencia de ser agradecido tan insignificante sacrificio por todos los amantes de las artes y de la historia y tradiciones de nuestro pueblo querido". Curioso celo, por otra parte, en una ciudad que en 1864 había derribado el Arco de Santiago y en 1873 la monumental Puerta del Carmen o de Madrid. Pero surtió efecto. La "Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia" encargó al fotógrafo Eguren la conocida fotografía que ha perpetuado la imagen de la portada, y además –tal como le autorizaba el pliego de subasta– mandó desmontar la parte superior que se depositó en el entonces Museo Provincial de Bellas Artes, hoy Nacional de Escultura, que la cedería en depósito a la Casa de Cervantes por Real Orden de 24 de abril de 1917.

La fotografía permite ver únicamente la portada de ingreso al Hospital, situada, como es bien sabido, en la esquina de la Acera de Recoletos y calle de Miguel Íscar, a la que hacía frente, y una pequeña parte de la fachada a esta misma calle, en la que se ve el azulejo del número 2. Se puede apreciar que sobre un zócalo de sillería se levantaban muros de ladrillo enfoscados, entonces ya en franco deterioro. Se dividía en dos alturas por una línea de imposta y en cada una se abrían sendos ventanucos sin orden alguno. Seguramente pensando en su escasa prestancia, ni Comisión de Monumentos ni el fotógrafo tuvieron la curiosidad de fotografiar el edificio entero, lo que es de lamentar. Únicamente en la foto que muestra la casa de Cervantes y la calle del Rastro, hecha hacia 1863, se puede apreciar este cuerpo del edificio en la parte que da a la calle del Candil.

Más valor arquitectónico, sin duda, tenía la portada, que no corresponde al acceso a la iglesia, como habitualmente se ha supuesto, sino que daría paso seguramente a la portería y otras dependencias que no me atrevo a precisar. Construida enteramente en sillería y rematada por frontón triangular, muestra un diseño vertical, armonioso y unitario. El vano de ingreso, un arco de medio punto entre pilastras almohadilladas y clave también muy resaltada, rematado con un entablamento de rosetas, deriva directamente del diseño que el gran arquitecto manierista Giacomo



Portada del Hospital de la Resurrección. 1890.





Postigo que pertenecio al Hospital de la Resurrección.

Parte superior de la portada del Hospital. Jardín de la Casa de Cervantes.

Vignola diera para el palacio que la familia Farnesio poseía en Caprarola (región italiana del Lacio), muy difundido a través de su tratado de arquitectura. Sobre él se sitúa, a modo de ático, la hornacina que cobija la imagen titular del edificio, el Cristo Resucitado, y bajo la cual se lee claramente la fecha de construcción: 1579. Por suerte este testimonio vivo del Hospital de la Resurrección enriquece hoy el jardín del Museo Casa de Cervantes y nos acompaña, muy cerca, a los académicos.

Menos sabido es que también ha llegado hasta el presente otro retazo de la portada, concretamente el postigo abierto en la gran puerta que cerraba la entrada del Hospital, ante el cual en la foto de 1890 se sitúa un personaje ataviado con capa española. Se conserva actualmente en una casa de Serrada, tal como refiere José Delfín Val, asimismo autor de la fotografía que generosamente me ha prestado, en su reciente libro sobre Cervantes y Valladolid.

La Casa Mantilla

Desde nuestra actual sensibilidad hacia la conservación del patrimonio, no se puede por menos de lamentar la desaparición del Hospital de la Resurreción, –incluso experimento alguna especie de remordimiento familiar– pero los tiempos eran otros. En todo caso es de celebrar que fuese sustituido por una construcción cuya relevancia arquitectónica mantuvo el valor de su enclave urbano.

Fue la sociedad familiar integrada por Fidel Fernández Recio Mantilla, viudo de Antonia Ortiz Gutiérrez, su hermana Ana Fernández Recio Mantilla, viuda de Agapito del Hoyo, y Engracia Saracíbar Gutiérrez de las Rozas, viuda del primo carnal de ambos, Julio Bustillo Ortiz, la que adquirió a la Diputación –a quien pertenecía por su carácter de provincial– el edificio y terreno del Hospital "con sus patios y corrales", que la escritura describe como "sito en esta Capital, linda al norte con la calle de Miguel Íscar, al sur con la fábrica de sombreros de don Antioco Ubierna y casa de don Gervasio Fournier cuya entrada la tiene por la Acera de Recoletos, otras casas de los expresados Señores Ubierna y Fournier, que tienen sus entradas por la calle del Perú, casas de Emeterio Blanco, Mariano Peláez, Cristina Díez Navarro y Mariano Peláez, con entrada por dicha calle y casa de Pablo Blanco que la tiene por la de Doña Marina de Escobar. El terreno ocupado por dicho Hospital es un polígono irregular cuyos lados son al norte una línea quebrada compuesta de dos rectas de las cuales la primera mide una longitud de 44 m y 60 cm y la segunda 22 m y 80 cm, al Sur otra línea también quebrada compuesta de seis líneas rectas de las cuales la 1ª tiene una longitud de 26m, la 2ª 8m y 60cm, la 3ª 27'80, la 4ª 47'20, la 5ª 7'80 y la 6ª 21'60; al este una línea recta que mide una extensión de 77 m y 80 cm; y al Poniente otra línea recta de 71 m'60 cm; siendo su superficie de 6.465 m2 y 65 dcm, de los cuales están edificados 3.026 m y 98 dcm.". El precio de la adquisición fue de 266.105 pesetas, que mejoraba bastante los 210. 000 del mínimo establecido en la tercera convocatoria de la subasta. La escritura de venta se protocolizó el 30 de agosto del mismo 1890.

Ya en el pliego de condiciones de la subasta se establecía que "Estando el edificio sujeto a variación de línea por las tres calles que le rodean… el rematante habrá de aceptar estas variaciones con todas sus consecuencias". En efecto, el 8 de noviembre de 1890, el Ayuntamiento, a petición de Fidel Fernández Recio Mantilla, y conforme con el dictamen de la comisión de obras y el arquitecto municipal, concedió el señalamiento de líneas a que había de sujetarse la edificación nueva, que rectificaba y regularizaba el antiguo solar, resultando que la propiedad recibía 397,49 metros de terreno en la calle de Miguel Íscar y cedía 297,36 m en la Acera de Recoletos y otra de 210,6 m en la calle de Marina de Escobar, quedando por consecuencia de ello reducida la superficie adquirida a 6.373,72 m. Poco después, en enero de 1891, los propietarios solicitaban al Ayuntamiento, tal como figuraba en el plano de la nueva edificación, abrir una calle que cruzase desde la Acera de Recoletos a la calle de Marina de Escobar, la que "deseaban fuera de servicio público" y que, también a petición suya, se llamaría de Mantilla. La apertura de esta calle

beneficiaba claramente a la construcción ampliando el número de fachadas exteriores. Por cierto que ignoro el motivo por el que la familia otorgó la supremacía a este apellido, en realidad el tercero de los pertenecientes a los dos hermanos, que poco después Fidel adoptaría como primero y que también se utilizó para los negocios familiares. Quizá fuera el deseo de evitar la confusión con un contemporáneo suyo, Fidel Recio del Castillo, que fue presidente de la Diputación y da nombre a una calle de la ciudad, con el que todavía algunos historiadores le siguen confundiendo.

Lo que la familia, de origen cántabro e incluida dentro de lo que se ha llamado la burguesía harinera tan en auge entonces en Valladolid, construyó fueron en realidad cinco casas, integradas en una sola y monumental edificación. El plano inicial proyectó situar en el patio abierto a la calle Mantilla una capilla, que luego no llegaría a construirse. Fue su arquitecto el vitoriano Julio Saracíbar Gutiérrez de Rozas, técnico prestigioso y hermano de una de las propietarias, cuyo padre, Martín Saracíbar había sido arquitecto municipal de Valladolid. Ya diez años antes Julio Saracíbar había diseñado para su hermana y su cuñado la gran casa de la calle Santiago en la que hasta hace unos años estuvo la tienda de Pelayo. Como curiosidad señalar que las 59.191'50 pesetas que el arquitecto debería haber cobrado por la Casa Mantilla, según la tarifa de su profesión, fueron notablemente rebajadas, por evidentes razones familiares, a 35.233'75 pesetas.

Su diseño, entroncado en el eclecticismo imperante en su época que aúna diversas influencias arquitectónicas, combina acertadamente lo grandioso de las proporciones con la importancia de la decoración, tanto en el exterior como en el interior. Los planos se conservan en el Archivo Municipal. La obra se desarrolló con rapidez, estando prácticamente concluida al finalizar 1892.

Una "Reseña General de la construcción" especifica los materiales empleados en ella: "piedra de granito o berroqueña en el zócalo, de piedra sillería de Campaspero en los pilares machones y repisas, y el resto de ladrillo común revestido de piedra artificial (una arenisca traída de Francia), a excepción de los lienzos de los pisos 2° y 3° que son de ladrillo fino prensado; los salientes y decoraciones exteriores son también de piedra artificial y la cubierta de tejados de teja plana; la de los torreones de zinc, así como las líneas que hay en la primera. Los pisos y la armadura de los tejados son de madera de pino cuajado?; de bovedilla de ladrillo el espacio entre los tirantes de los primeros y entarimados excepto los locales de las cocinas, el de las buhardillas, el de los vestíbulos, galerías bajas y locales de la casa n° 4 de Marina de Escobar, que están solados de baldosa de diferentes clases". La distribución interior se hizo con "tabiques sencillos de ladrillo y adobe, techos rasos con moldura de yeso, las paredes de división de las casas son medianerías y como las de las cajas de escalera son de ladrillo ordinario revocadas y enlucidas con mezcla de arena, cal y yeso". Todas las casas "están decoradas convenientemente, tienen cocinas de hierro, fregaderos de mármol comprimido y natural en algunas, chimeneas de mármol y de madera, están dotadas de agua del Canal del Duero, de luz eléctrica y demás necesario para ser habitadas". Por cierto que las chimeneas francesas de madera, de



La Casa Mantilla recién construida.

Balzain o de Soria, costaron 50 pesetas. Para las escaleras de los portales principales se utilizaría "mármol blanco de Carrara clase corriente, pero sin vetas exageradas, manchas ni otros defectos que afecten al buen aspecto y solidez a juicio del Sr. Saracíbar".

Se especifica también que "los locales que tiene en planta baja la casa nº 4 de Marina de Escobar están destinados a cocheras, cuadras, pajares, guardarnés y dormitorios para los cocheros. Con la bomba aspirante e impelente que hay en el local de la máquina de vapor se verifica el surtido de aguas necesarias al movimiento de los ascensores de las casas nº 1 y 2 de la Acera de Recoletos… así como a la fuente de la azotea". La máquina de vapor mencionada, que proporcionaba luz eléctrica propia a la casa, la primera en la ciudad, se situaba "en un sótano abovedado" construido "en el patio principal de dichas casas" contiguo a la calle Mantilla. Estaba construida en Inglaterra por la casa "Robey". Su instalación fue autorizada por el Ayuntamiento en agosto de 1892. De los numerosos elementos escultóricos que decoraban la fachada se encargaron el escultor y decorador Darío Chicote y su taller familiar y Tomás Llona, de Bilbao. La mayor parte de ellos desaparecieron hacia los años veinte del pasado siglo.

A través de González García-Valladolid, que la describe con gran detalle, se puede percibir el impacto que la casa produjo en la sociedad del momento, pero es un hermoso artículo de Federico Santander, publicado hacia los años veinte pero cuya fecha exacta he perdido, titulado "Desde Valladolid: Arquitectura civil", el que puede ser digno final para este estudio:

> "Desde mi mesa de trabajo veo cómo albañiles y pintores revocan la fachada de la casa frontera. Ocupa esta casa el solar en que se alzara el Hospital de la Resurrección, inmortalizado por Cervantes. Fue aquí, en esta esquina misma, donde se abría la puerta que coronaba la bella imagen del Cristo resucitado que ahora triunfa con su arte sobre las rosas y las madreselvas del jardinillo a compás de la casa que un poco más allá, en lo que fue el Rastro, tuvo en 1605 un inquilino mísero en vida y egregio más allá de la muerte. Y fue aquí, a esta puerta del Hospital de la Resurrección, donde tuvieron su coloquio los dos perros que han dicho en el mejor castellano del mundo las más ingeniosas agudezas.
>
> Cuando, hace treinta años, se construyó esta casa, que ahora bajo el sol de junio los albañiles aliñan y retocan, fue un asombro su fábrica. En la vulgaridad monótona de las construcciones del siglo XIX, ladrillo, yeso, triple línea de balcones de hierro fundido, esta 'casa de Mantilla' era algo nuevo, audaz, y para los timoratos revolucionario, como lo era también la 'casa de Resines', que al propio tiempo iba alzando en la misma acera de Recoletos su alegantada (sic) fachada de Ateneo o de teatro. Se discutió mucho entonces la belleza de uno y otro edificio. En la modorra de 1893… las casas que estaban haciendo Mantilla, el harinero, y Resines, el del bazar, en Recoletos, eran tema obligado de las conversaciones entre las damas con capota y mangas de jamón, y "gomosos" con pantalón acampanado y abrigo más corto que la americana, en las chocolatadas de la Residencia, en los entreactos de Calderón… en los jueves del Campo y en las noches de la Acera. El comentario era, en general, desfavorable; el vulgo burgués y rutinario se sentía un tanto desconcertado y reaccionaba agresivo contra la novedad, encontrando en las dos casas, y en especial en la de Mantilla, "muy recargadas", y augurándolas un triste porvenir. ¡Se ennegrecerán! ¡Envejecerán pronto! ¡Se caerán los medallones. Las cornisas, los adornos! ¡Y matarán a alguien: es un peligro que el Ayuntamiento no debía consentirlo!... Sólo en unas redacciones y en una rebotica, en la tertulia a que asistían un abogado de largas barbas y pelo de trova que se llamaba D. Ángel, un catedrático de lentes y voz chillona que se llamaba D. Ricardo y dos muchachos que empezaban y prometían, Santiago y César, se hablaba con elogio de las casas nuevas, y, aunque poniendo algunos reparos a su traza y a sus detalles, se reconocían en los arquitectos que las planearon un intento laudable de originalidad, de superación. (Entonces se llamaba "romper moldes" a eso que hoy se llama superación).
>
> Fuera de estas tertulias, en que se hablaba de unas teorías muy raras, de neorrenacentismo, prerrafaelismo, y de un señor Ruskin que había encendido

siete lámparas, el buen coro provinciano era hostil a las casas que tenían la audacia de "no ser como todas" en 1893. Hoy, pasados treinta años, se ha visto que no se han cumplido los vaticinios de los fatídicos augures, y la casa de Mantilla se entrega al primer retoque a la edad en que las mujeres necesitan apelar a la primera caricia del "rimel" y la primera pincelada de carmín. Con buen acuerdo, que delata la experta dirección de Fidel Mantilla, va aligerándose la fachada; desaparecen las guirnaldas superfluas, las columnas inmotivadas y embusteras que presumían de sostenerlo todo y no sostenían nada; las caduceas, los grifos, los mascarones, las cabezas de león; anteayer se fue para siempre Miguel Íscar, mi constante vecino que durante quince años ha sido el primero en saludarme todas las mañanas, asomando por la ventana de su medallón su cara patilluda y su corbata de lazo; se irán igualmente Felipe II, y el moro Olid, y el conde Ansúrez…; huyeron esos bonachones sátiros que han permanecido años y años dando guardia a un balcón, soportando pacientemente que los chicos y las chicas de la vecindad les tiraran de los cuernos…

Al ver surgir pura entre sus líneas, joven y señoril, la casa de Mantilla, he recordado la poca fortuna que Valladolid ha tenido en su arquitectura civil, especialmente en los últimos años. Desde el principio de este siglo la arquitectura ha sido objeto de una gran atención, Madrid se ha renovado, cambiando su fisonomía de poblachón manchego por un semblante y un aire de ciudad que sabe ser moderna, guardando y restaurando su tradición y su estilo. A compás de Madrid, todas las ciudades españolas han ido remozándose, y en todas se advierte el deseo de acomodar sus nuevas construcciones a los gustos hoy dominantes. Valladolid es en esto una lamentable excepción. Sólo tres edificios: la Casa Consistorial, la de Correos y la que ahora construye la Asociación de Ferroviarios se salvan de la ramplonería y de mal gusto que inspira el resto de las edificaciones. Y no es que falten modelos. Valladolid tiene su arquitectura propia, su modalidad dentro de los estilos castellanos de XVI y XVII. El palacio real, hoy Capitanía; el de Gondomar, el bellísimo de Fabio Nelly, son ejemplos en los que podía buscarse inspiración, como podía buscarse en las casas apalaciadas de los barrios hidalgos de San Miguel y San Martín, o en la plateresca elegancia del colegio de Santa Cruz; mas tan noble tradición se desdeña…

Para conservar su arquitectura civil, que es la fisonomía de la ciudad, Valladolid necesita un arquitecto. Un arquitecto que sea lo que el gran Aníbal González para Sevilla, lo que fue Rucabado y hoy es Riancho para Santander, lo que es para la vecina Palencia el inteligente y activo Jerónimo Arroyo. Este arquitecto podría serlo Agapito Revilla si se olvidara un poco de los retablos y los papeles viejos; podría serlo Fidel Mantilla si empleara en casas ajenas el talento y el gusto que demuestra al restaurar las fincas propias; podría serlo el mismo Jerónimo Arroyo, tan enterado y tan amante de los estilos de Castilla…"

Menos mal, se me ocurre, que Federico Santander no conoció la arquitectura civil vallisoletana de la época del desarrollismo.

FUENTES

Archivo Municipal de Valladolid, Sección Histórica:

Libros de Actas años: 1501, 1551-1553, 1605, 1794, 1857, 1867, 1879, 1890, 1891, 1892, 1894, 8331-0: Libro de Cuentas del Hospital de la Resurrección (1836-38 y 1838-39)

Expedientes: Cajas CH 317-10; CH 386-150; CH 388-293; CH 392-33; CH 395-107; CH 399-183; CH 625-1 y 53; CH 633-60; CH 637-39;

Archivo Histórico Provincial de Valladolid:

Protocolos, Legs. 106, 154, 307, 420, 2.321, 3.320, 11.889, 18.532, 18.967, 18.968.

Hospital de la Resurrección. Cajas 36, 51.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE PRIETO, D.: *Vocabulario vallisoletano,* Valladolid, 1878.

ALONSO CORTÉS, N.: "Los perros de Mahúdes", en *Miscelánea Vallisoletana*, Séptima Serie, (1955). Ed. facsímil, Valladolid, Grupo Pinciano, 1994, T. II, pp. 367-372.

ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J. *Historia de Valladolid,* (Ed. de J. ORTEGA RUBIO), Valladolid, 1887, pp. 384-386.

BENITO ARRANZ, J.: "Un retablo desaparecido: el de La capilla del Santo Sepulcro del Hospital de la Resurrección, de Vallaodlid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* IX, 1942-43, pp. 173-178.

CANESI ACEVEDO, M.: *Historia de Valladolid,* (1750), Valladolid, 1996, T. II, pp. 201-203

CORTEJOSO VILLANUEBA, L.: "Los hospitales de Valladolid en tiempos de Felipe III", *Revista de la Asociación Española de Historia de la Medicina*, 1958, pp. 133-155.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A.: *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. del R.: "Depósitos del Museo Nacional de Escultura, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 1, 1996-1997, p. 29.

GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Arquitectos*, Valladolid, 1940, p. 28.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A.: Introducción a las novelas de M. DE CERVANTES, *El casamiento engañoso y el coloquio de los perros,* Madrid, 1912.

GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C.: *Valladolid. Recuerdos y Grandezas*, T. I, Valladolid, 1900, p. 278 y T. II, 1901, pp. 273-280.

HERRERO DE LA FUENTE, M.: *Arquitectura ecléctica y modernista de Valladolid*, Valladolid, 1976.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "El arte en los hospitales de Valladolid", en *Anales de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid. Extraordinario año conmemorativo del 250 aniversario de la fundación de la Academia (1731-1981)*, Valladolid, 1982, pp. 179-200.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA, J.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, T XIV -1, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1985.

MAZA ZORRILLA, E.: *Valladolid: sus pobres y la respuesta institucional (1750-1900)*, Valladolid, 1985.

ORTEGA RUBIO, J.: *Historia de Valladolid*, T. II, Valladolid, 1881, pp. 301-302.

PÉREZ, V.: *Diario de Valladolid,* Valladolid, 1885, p. 16.

PÉREZ ESTÉVEZ, R. M.: "Una imagen de la vida urbana del siglo XVI: la Casa del candil de Valladolid", en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI,* T. IV, 1998, pp. 207-230.

– "Marginación en una ciudad importante del siglo XVI: Valladolid", en *Estudios en homenaje al profesor Teófanes Egido,* Valladolid, 2004, pp. 367-380.

PRIETO CANTERO, A.: *El buen cristiano Mahudes y los perros Cipión y Berganza*, Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid, 1977.

ROJO VEGA, A.: "Pedro de Portillo: un vallisoletano forzado a conquistar El Dorado", en *A propósito de Colón. Testimonios americanos en tierras de Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 59-63.

SANGRADOR VÍTORES, M.: *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1854, T. I, pp. 435-438: y T. II, pp. 356-357.

VAL, J. D.: *Cervantes en Valladolid, Valladolid en Cervantes,* Valladolid, 2016.

VIRGILI BLANQUET, M. A.: *Desarrollo urbano y arquitectónico de Valladolid (1851-1936),* Valladolid, 1979.

Casas, casonas y algún que otro palacio del Valladolid perdido

Jesús Urrea | Académico

La publicación hace ahora veinte años de mi libro *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*[1] me permitió estudiar con bastante detenimiento más de ochenta palacios y casonas solariegas de la ciudad e identificar otras veintiocho. En aquella ocasión las agrupé en tres apartados según se conservasen íntegramente, existiesen restos parciales de ellas o hubiesen desaparecido por completo. Entonces no incluí muchas de las casas que en el siglo XVIII mencionó el historiador Manuel Canesi, ciento cuarenta y ocho, bien por no disponer de datos suficientes y también para evitar que el libro resultase aún más voluminoso.

Sin embargo, no abandoné mi interés por el tema de la arquitectura señorial y en fechas posteriores he continuado publicando otros estudios: "Edificios históricos amenazados"[2], refiriéndome a las que pertenecieron a las familia Aguayo-Requena, Campomanes o Rojas Lersundi; una monografía sobre *La casa del impresor Cristóbal Laso*[3]; el catálogo de la exposición *La Plaza de San Pablo escenario de la Corte* con la

*Estudio elaborado en el marco del GIR (*Identidad e intercambios artísticos*: IDINTAR) de la Universidad de Valladolid.

1 A cargo del consorcio *IV Centenario Ciudad de Valladolid*. Ed. Ayuntamiento de Valladolid, 1996.

2 *BRAC*, 34,1999, pp. 77-85.

3 Edición no venal, publicado por la empresa DIURSA, Valladolid, 2003.



Casas de Juan de las Navas en donde vivió Miguel de Cervantes a comienzos del siglo XVII; al fondo el Hospital de la Resurrección. Año 1880.

presentación de la magnífica maqueta realizada bajo mi dirección[4]; el artículo sobre "La casa del doctor Pedro Sanz de Soria, amigo de Cervantes"[5] y la extensa monografía sobre "La casa de los marqueses de Revilla"[6]. La misma curiosidad han demostrado poseer otros discípulos y amigos como María Antonia Fernández del Hoyo, con su artículo acerca de "Las casas vallisoletanas del duque de Béjar mecenas de Cervantes"[7] o Eduardo Carazo, con su libro *Valladolid, Forma Urbis* prologado por mí[8]. Recientemente Daniel Villalobos ha coordinado la edición de un libro titulado *Arquitectura Palaciega en el Valladolid de la Corte* que, entre otros trabajos de diferentes autores, incluye el mío sobre "La casa de los vizcondes de Valoria la Buena en Valladolid"[9].

4 Diputación de Valladolid. Valladolid, 2003. Recoge y amplía mi trabajo del mismo título publicado en *Valladolid, historia de una ciudad* (Actas congreso internacional Valladolid, historia de una ciudad, 1996) I. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1999, pp. 27-41.

5 *BRAC*, 39, 2004, pp. 64-68.

6 *Arquitectura y nobleza. La casa de los marqueses de Revilla* [Discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores de España. Madrid, 19-I-2011], Valladolid, 2010.

7 *BRAC,* 39, 2004, pp. 53-63. Aunque se refiera a casas señoriales de la provincia, cfr: "Palacios". En *Valladolid, Arte y Cultura. Guía Cultural de Valladolid y Provincia*, I. Ed. Diputación, Valladolid, 1998, pp. 69-96.

8 Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.

9 VV.AA. *Arquitectura palaciega en el Valladolid de la Corte*, Valladolid, 2012, pp. 29-43 *Trazas de arquitectura palaciega en el Valladolid de la Corte*, Valladolid, 2014, pp. 29-43.

Podría decirse que el tema resulta inagotable y el planteamiento inicial da paso a otros muchos estudios de carácter transversal sobre modos y formas de vida, planimetría comparada, ornato y coleccionismo, uso y propiedad, etc. Con el ánimo de seguir aportando materiales para el más completo conocimiento del pasado de la arquitectura civil y de la sociedad vallisoletana del Antiguo Régimen, incluyo aquí una importante novedad sobre el denominado palacio Villena así como diez monografías de casonas particulares, agrupadas según estén conservadas, existan restos de ellas o hayan desaparecido por completo. Comparecen aquí también, en cada uno de los apartados, según su orden de antigüedad.

CONSERVADAS

Palacio del marqués de Aguilar de Campoo

c/ Cadenas de San Gregorio, 2. Museo Nacional de Escultura [Palacio Villena].

A pesar de que Manuel Canesi dejó apuntado, inequívocamente, que "La [casa] del Conde Aguilar, su apellido Arellano, está frente del Colegio de S. Gregorio"[10], el estudio del que hoy conocemos como Palacio de Villena, segunda sede del Museo Nacional de Escultura, me dio muchos quebraderos de cabeza para desentrañar su historia, a partir de que dejara de pertenecer a los Rojas, señores de Villerías y rama del tronco familiar de los condestables de Castilla, hasta encontrar una solución de compromiso para justificarla con coherencia.

En 1639 el poseedor del mayorazgo de Villerías era D. Bernardino de Cárdenas y Velasco, conde de Colmenar y en 1668 había recaído en D. Antonio López de Ayala, conde de Colmenar de Oreja y Fuensalida. Como éste tenía formado un concurso de acreedores a todos sus bienes, entre ellos los del mayorazgo de Villerías, no le quedó otro remedio que poner a la venta sus casas de Valladolid "que están frente del Colegio de San Gregorio de ella que redituaban 3.000 rs. y ahora 40.000 mrs. en cada un año", las cuales se describen como "una casa grande con sus entresuelos y cuartos principales y quartos altos con todas su oficinas y caballerizas jardines y otros generos de servidumbres con su puertas principales". Se estimaban como "de mucho lustre y autoridad".

Por ello y "en virtud de exª de nuestra audiencia y chancilleria que reside en la ciudad de Valladolid se trujeron a pregon" y el 13 de julio de 1669, dando las 11 h.

[10] Canesi confunde el título y el apellido; según él, sin decirlo, pertenecía a: D. Valerio de Zúñiga y Fernández de Córdoba Pimentel, XII conde de Aguilar de Inestrillas, IX marqués de Aguilafuente, V conde de Villalba, casado con D.ª M.ª Petronila Pacheco y Téllez-Girón.

en el reloj de Chancillería, D. Juan Polanco, chanciller y relator de la Real Audiencia, las compró por 9.500 ducados en nombre de D. Bernardo Fernández Manrique, marqués de Aguilar de Campoo y de la Liseda[11], tomando a continuación posesión de ellas.



Palacio del marqués de Aguilar de Campoo (Palacio Revilla), sede del Museo Nacional de Escultura.

El marqués las adquirió pagándolas al contado con sus bienes libres por estimar que con su compra "no se sigue ningún inconveniente antes será de mucha autoridad y lustre para el dho estado y mayorazgo y sus subcesores". Al año siguiente las subrogó, previa concesión de una real cédula, en su estado de la Liseda, en lo cual estuvo de acuerdo su hijo e inmediato sucesor en dicho título[12].

Por consiguiente, no cabe ninguna duda de que son las mismas que describe en 1556 don Antonio de Rojas, "ayo del serenísimo príncipe de Castilla don Carlos", como sus casas principales "en esta villa de Valladolid enfrente del colegio de sant pablo en la corredera que an por linderos de la una parte por la delantera la calle publica que passa por entre las dhas casas y el monesterio y colegio de señor san pablo y por la otra parte la calle que se dize de la çeniza donde salen las espaldas de las cassas del conde de rribadavia… con todos los hedificios y labores que al presente en ellas están hechos y que yo hiziere y hedificare de aquí adelante"[13].

[11] VIII. Bernardo de Silva Manrique, 2. marqués de la Eliseda, 8. marqués de AGUILAR DE CAMPOO, 12. conde de Castañeda, 8. Chanciller mayor de Castilla, Grande de España, señor de las casas y estados de Silva, línea de Eliseda, señor de los Valles de Toranzo, Iguña, San Vicente, Rionansa y Rochero, de las merindades de Peña Ruya y Peña-Mellera, Honor de Sedano, villas de Cartes, Piña, y Avia, comendador del Horcajo y Trece de la Orden de Santiago, gentilhombre de la cámara del rey Felipe IV, m. 1-XI-1672. Se casó con D.ª Ana María de Guevara (m. Madrid, a fines de 1668), hija de Iñigo Vélez de Guevara, 3 conde de Villamediana, conde de Oñate, Grande de España, señor de Salinillas, y de Catalina de Guevara, 5 condesa de Oñate, señora de la casa de Guevara y Leniz. Fue dama de la reina Isabel.

[12] Archivo Histórico Nacional. Osuna, leg. 2053.

[13] AHN. Frías C 539, D.48-49.

La casa permaneció en la familia de los marqueses de Aguilar de Campoo hasta la 14 marquesa, D.ª Mariana López Pacheco y Portugal (1729-1768), condesa de Oropesa y 11 marquesa de Villena, que casó primero con Francisco López Pacheco y Moscoso Acuña Manrique Silva Girón y Portocarrero, señor de Garganta la Olla (1716-1751), hijo del marqués de Villena, y en segundas nupcias con Felipe Miguel de Toledo y de Silva (m. 1758), hijo del marqués de Távara y de la 9 marquesa del Infantado y duquesa de Pastrana. Al no tener sucesión, la casa pasó a estos últimos títulos que la mantuvieron hasta que en 1876 la adquiere el marqués de Casa Pombo, quien hacia 1900 la entrega a su cuñado el marqués de Alonso Pesquera.

Casa del licenciado Díaz de Figueroa

Avda. Ramón y Cajal, 4. Convento de las Descalzas Reales.

En 17 de febrero de 1579 el licenciado Díaz de Figueroa, abogado de la Audiencia, se concertó con el maestro de carpintería Pedro de Mazuecos en "hacer cierta obra en sus casas que tiene en esta villa junto a Chancillería en la placeta de Sámano, en la esquina". Mazuecos se obligó a hacer "la escalera principal del cuarto viejo a donde ahora se vive... con su sobreescalera... de la misma hechura e molduras de la escalera que está hecha en las casas que vive Pedro de Miranda, junto a la iglesia del señor San Salvador"; dicha escalera tendría tres tramos, el primero "pegado a la tapia del cuarto viejo... y ha de salir y subir a un corredor que asimismo se obliga a hacer desde la tapia del cuarto viejo siguiendo hasta topar a la pared que ataja el patio principal"; el citado corredor sería "con dos suelos y su tejado..."; y la sobreescalera "no ha de tener las cuatro figuras que tiene en los rincones la del dicho Pedro de Miranda".

La casa disponía de bodega y sobre ella un entresuelo que llegaba "desde la escalera principal de dicho cuarto viejo hasta el zaguán que linda con el monasterio de las Descalzas"; encima del entresuelo se disponía otro piso que llegaba "desde la misma escalera principal hasta la pared que linda con las dichas monjas descalzas" y daba vuelta "por el costado de la casa del dicho monasterio hasta el atajo del zaguán". Sobre el cuarto que existía junto al monasterio de las descalzas encima del zaguán, al que se accedía mediante un arco principal dispuesto enfrente de la Audiencia, se levantó una torre, cubierta con armadura de madera, "como la de la casa del dicho Pedro de Miranda"[14].

El 27 de julio de 1588 se entabló un pleito entre las monjas franciscanas descalzas y el licenciado Figueroa, al pretender estas extender su edificio a costa de las casas de aquel, ya que consideraban que eran muy apropiadas para sus intereses, a lo que lógicamente se opuso su propietario por considerar que las monjas poseían otras alternativas para conseguir sus fines.

14 AHPV, leg. 381, fol. 309vº.

Gracias a las preguntas que se formularon a los testigos presentados por ambas partes se puede precisar la situación exacta de esta casa. Las alegaciones de los de Figueroa aseguraron que cuando las monjas se establecieron en su convento –hacía 16 años– las casas del licenciado "tenían el mismo sitio y suelo que ahora tienen" y se hallaban separadas de las casas que ocuparon las monjas por "una tapia muy alta", aunque el sitio que lindaba con las religiosas, cuando estas llegaron estaba gran parte por edificar "con solo unos cimientos de señal de edificio".

La propiedad de las monjas comenzaba en la esquina de la calle de San Martín y su primitiva iglesia discurría paralela a la fachada de la casa de la Chancillería, ocupando la superficie de la iglesia 90 pies por 30 de ancho (= 25,20 x 8,40 m). Entre la iglesia y las casas de Figueroa se abría "un gran corral descubierto", propiedad del monasterio que medía 70 pies de largo y otros tantos de ancho (= 19,60 x 19,60 m) que se hallaba "siempre abierto y donde entran y están todos los que quieren". A continuación comenzaba la casa de Figueroa, una de cuyas fachadas daba frente a la huerta de Chancillería y la otra daba vuelta "por la calle bajera de San Martín, sobre la entrada y salida de esta villa al Prado de la Magdalena", es decir la actual calle del Prado.

La longitud del monasterio por su fachada era de 160 pies (= 44,80 m), con una profundidad por la zona que lindaba con la casa del licenciado de 229 pies (= 64,40 m). El monasterio de franciscanas daba vuelta a la calle de San Martín y topaba con las casas del licenciado Tordesillas y por detrás de estas confrontaba con las casas y puerta trasera de las casas de los herederos del licenciado Agúndez, dando la vuelta y confinando con todos los corrales de las casas que estaban en la calle de Prado.

Recordaban los testigos que hacía ocho o nueve años el licenciado "comenzó a edificar el suelo vacío que tenía en la dicha su casa que confinaba con el corral del dicho monasterio, con orden y traza que correspondiese este edificio e antiguo de la vivienda y casas del dicho licenciado, y de esta manera se prosiguió y está acabado". Hizo derribar la pared alta que dividía su solar con el propio del monasterio, sacando los cimientos para construir "todo el edificio principal de su casa" con aprobación de la madre abadesa. Cuando ya se había levantado gran parte de la nueva casa y se habían abierto tres ventanas grandes que miraban hacia la Real Chancillería, su presidente (D. Francisco Hernández de Liébana), ordenó condenarlas y "que no se abriese luz alguna en las dichas casas hacia la dicha Chancillería". No obstante el licenciado ganó un pleito en el Consejo Real, que duró cuatro años, y cuya resolución favorable le permitió abrir las ventanas de su casa.

El pleito además de graves trastornos económicos por tener que desplazarse a Madrid y no poder alquilar sus casas, supuso la paralización de las obras que sólo pudieron reanudarse cuando se dictó la anterior cédula favorable, por lo que las obras finalizaron al comenzar el verano de 1588.

Esta casa se describe como "una de las más principales y más bien labrada y de más honrado edificio de las que hay en esta villa", estimándose que su valor podía ascender a más de 10.000 ducados. Su traza la había mandado hacer su propietario "a propósito para su oficio de abogado", que ejercía desde hacía 20 años y tenía un



Casa del licenciado Díaz de Figueroa englobada en el convento de las Descalzas Reales (foto J. J. Martín González).

hijo estudiando en la Facultad la misma profesión. Por este motivo su valor aumentaba sustanciosamente al encontrarse "la más cerca de la Chancillería" ya que la experiencia de los abogados demostraba "que aunque sean muy principales letrados pierden muchos negocios e otras grandes comodidades" si estos no vivían próximos a la Audiencia "porque muchas veces se empiezan a ver los negocios y salen los porteros de las salas a buscar los letrados y si no los hallan en el patio, teniendo las casas cerca, los van a llamar ellos y los pleiteantes para que vengan a defender los pleitos lo cual no hacen a los que están lejos de Chancillería y se ven los pleitos muchas veces sin hacerse presentes los letrados a las vistas y en ello las partes reciben mucho daño por no se hallar los letrados a defender sus causas".

Se estimaba que las casas de Figueroa tampoco eran muy apropiadas para convertirlas en convento porque serían necesarias profundas reformas además de provocar inquietud en las monjas, ya que desde ellas se verían y escucharían muchas deshonestidades "por estar la vivienda sobre el paso, entrada y salida del Prado de la Magdalena a donde de día y de noche hay gran concurso y gritos de gentes, músicas y cantares deshonestos y otras cosas semejantes".

Testificaron a favor del licenciado los maestros de carpintería: Pedro de Mazuecos el Viejo y sus hijos Pedro y Cristóbal, Pedro Salvador, Pedro de Zamora, Juan Rodríguez, Pedro de Aro, Juan Ruiz, Alonso de Meneses, y Francisco López; y los maestros de cantería: Juan de Mazarredonda, Juan Martínez del Barrio, Hernando del Río, Diego de Praves, Domingo de Cerecedo (residente en Palencia y estante entonces en Valladolid), Juan de Nates, Juan de la Fragua y Andrés de Rada, este último escultor y maestro de arquitectura. También declaró Juan de Rivero "maestro de cantería, a cuyo cargo fue la fábrica de la puente real segoviana en la villa de Madrid", que confesó tener 50 años, así como el albañil Gaspar Guisado.

En su declaración Pedro de Mazuecos afirmó que las casas de Figueroa "son muy buenas y principales y de muy buen edificio y es casa muy costosa y tiene muy buen sitio y está en esquina y vale la casa en más de 9.000 ducados y lo sabe por haberlas visto y haber labrado en ellas como maestro que es de obras". Su hijo, Pedro de Mazuecos, ratificó lo anterior, añadiendo que lo sabía "por haberlo visto y haber hecho parte del dicho edificio y trazado parte de él"; consideraba que las casas son "de muy bueno e honrado edificio y muy bien labrada y muy costosa...y la madera que tiene es de tierra de Segovia que es muy buena y de más coste que la de tierra de Soria". También su hermano Cristóbal García de Mazuecos aseguró que había labrado "mucha parte del edificio nuevo de las casas".

La marcha del pleito no inquietaba al licenciado Díaz Figueroa y a comienzos del año 1589 arrendó a D. García de Castro, señor de las villas de Santiuste y Pelilla, su casa, cuya puerta estaba "frontero de las tapias de la huerta de Chancillería y linda con casas del dicho licenciado Díaz de Figueroa y con el convento de las Descalzas"[15], y "un puesto vendedero de vino en las casas principales donde el dicho licenciado vivía..., frontero de las tapias de la huerta de esta Real Audiencia..." a Sebastián Esteban y a su mujer[16]. Además, en unos entresuelos vivía D.ª Francisca de Tapia "por amistad" con el licenciado y hasta tanto que terminara un pleito.

Finalizando aquel año, volvió a alquilar de nuevo al abogado D. Antonio Velázquez la misma casa "que tiene frontero de la Chancillería, que es la que al presente vive D. García de Castro, que linda con casas en que vive el licenciado Figueroa y con el monasterio de las Descalzas y por delante con la placeta de Chancillería con más el vendedero de vino que está hacia la esquina de las casas del licenciado"[17].

En el reconocimiento que hicieron los peritos nombrados por la Chancillería el 11 de agosto de 1589, acompañados por Figueroa, se dice que saliendo del monasterio "entraron en las casas traseras del dicho licenciado que frontan con Chancillería

[15] AHPV, 414, fol. 1460. El secretario Alonso de Argüello y su esposa D.ª Beatriz de Nájera entregaron en 1550 como dote a su hija D.ª Beatriz, casada con D. Gómez de Portillo, las casas principales que tenían "frontero de la casa de la Audiencia y Chancillería" (cfr. AHPV, leg. 221,fol. 459). Primeramente las monjas se habían instalado en una casa que la condesa de Osorno poseía en el Campo, la misma que después de marcharse esta vendió en 1586 al convento del Corpus Christi. Entonces compraron por 5.000 ducados la casa que había sido del secretario Alonso de Argüello, situada enfrente de la Chancillería.

[16] AHPV, leg. 414, fol.1052.

[17] AHPV, leg. 416, fol. 278.

de las cuales salieron y miraron el sitio por de fuera de ellas y entraron por la puerta principal de las casas de Figueroa que frontan con las casas donde al presente vive el licenciado Leal de Arce y entraron en el zaguán de la casa y salieron a la calle mirando el sitio de la casa y entraron por la puerta de las casas donde al presente vive (en blanco) y salieron a un corral de ellas donde sale una puerta trasera de las casas del licenciado Agúndez y entraron por ella a las casas del licenciado Agúndez y las miraron y pasearon todas ellas por arriba y por abajo, mirando su sitio, largo y ancho y traseras de las casas del dicho monasterio".

Por fin, el día 16 de marzo de 1590 se dictó sentencia favorable para Figueroa que fue recurrida por las monjas; sin embargo, el 22 de diciembre la Audiencia confirmó su decisión[18]. Las franciscanas tuvieron que abandonar sus pretensiones aunque con el paso del tiempo la comunidad acabó siendo su propietaria y englobó las casas de Figueroa en su convento.

Casa del regidor Pereira de Castro

Colegio del Niño Jesús. c/ Duque de Lerma nº 1.

Cuando en 1623 el oidor de la Chancillería de Granada D. Jerónimo de la Puebla Orejo, hijo de D. Gonzalo de Orejo y D.ª Constanza Gutiérrez de la Puebla, vecinos de Santander, y su esposa D.ª Inés de Camargo y Valdés, hija de D. Jerónimo de Camargo Ocampo, mayordomo de propios de la ciudad y de D.ª Antonia de Valdés, testaron en aquella ciudad andaluza instituyeron un mayorazgo y una memoria religiosa en la iglesia de La Antigua de Valladolid.

El mayorazgo incluía unas casas principales con otras más, estimadas en total en 1.200 ducados, situadas en la plazuela de Menchaca "que las accesorias hacen esquina a la calle de la Parra" y otras dos en la misma calle de la Parra[19]. En 1633 la herencia se repartió entre sus hijos: el padre fr. Jacinto de la Puebla, de la Compañía de Jesús, D.ª Petronila, monja en Santa Clara de Montilla, y D. Antonio de la Puebla que en 1657 testó en Madrid y falleció sin dejar descendencia.

D. Antonio de la Puebla Orejo vendió en 1635 a D. Juan Pereira de Castro, tesorero del servicio real de Valladolid, su partido e infantado, las casas principales y una accesoria que poseía "en la plazuela que llaman de Menchaca, entre las dos calles de Francos y la Parra", y el nuevo propietario las unió en una sola y comenzó su reedificación. Lindaban estas por una parte con casas de D.ª Ana del Corral y de la otra con casa del monasterio de San Benito de la ciudad de Nájera[20].

18 ARCHV, Pleitos civiles, Alonso Rodríguez, fenecidos, caja 946, exp.1.

19 AHPV, leg. 2.298, fol. 589.

20 AHPV, leg. 1.901, fol. 514.




Casa del regidor Pereira de Castro, esquina c/ duque de Lerma y c/ Juan Mambrilla.

Con su esposa, D.ª Mencía de Castro, D. Juan Pereira (m. 1655) tuvo a D. Claudio Pereira de Castro, regidor de Valladolid, del cual se dice en 1667 que "ha hecho y edificado mucho en las dichas casas y las ha puesto en el estado en que al presente están, en que ha gastado mucha cantidad de su hacienda y caudal", estimándose su valor en 2.000 ducados, con la carga de los censos que debía satisfacer al convento de Santa Catalina y al cabildo de la Catedral[21].

D. Claudio fue padre del general D. Luis Pereira de Castro el cual falleció el 7 de marzo de 1723 en su casa de la plazuela de Menchaca y mandó enterrarse en el convento del Carmen calzado en donde la familia poseía la capilla de la Soledad[22]. Este último era viudo de D.ª Antonia Fernández de Velasco, vecina que había sido de la ciudad de los Reyes del Perú.

En 1752 la casa pertenecía a D.ª Ángela Cubillo, viuda de D. Pedro Fernández del Sartal, sobrino que fue del general Pereira de Castro[23], que vivía en ella acompañada por dos nietos y dos criados. Se describe como situada en la plazuela de

21 AHPV, leg. 2.068, fol. 373 y ss.

22 AGDV, Antigua, 4º, fol. 179vº.

23 AHN, Clero, leg. 7.814.

Menchaca y disponía de cuarto principal y segundo; medía 12 por 22 varas (= 9,96 x 18,26 m). Confrontaba con otra casa suya situada en la calle de la Parra (hoy Duque de Lerma) y por la calle de Francos (hoy Juan Mambrilla) con otra de las memorias de Valerón. D.ª Ángela gozaba juros concedidos a D. Juan Pereira de Castro, D. Gaspar de Cárdenas y D. Claudio Pereira[24].

En 1788 las casas pertenecían al Cabildo catedralicio y en ellas se hallaba instalado el Seminario Conciliar, procediéndose entonces a la reedificación del edificio por su fachada de la calle Francos, "arreglado a la casa que existe", según proyecto presentado por el arquitecto D. Juan de Urrechaga. El alzado de sus tres plantas presentaba un dibujo muy geométrico utilizando todavía en su paramento el cajeado característico propio del lenguaje clasicista vallisoletano[25].



Escudo [desaparecido] del arzobispo Lastra y Cuesta que estuvo en la fachada de esta casa cuando era Seminario menor.

En 1868 el edificio fue de sede a la Sociedad Filantrópica Artística[26]; Agapito y Revilla recordaba que en el piso principal de esta casa, hasta 1931, estuvo colocado entre dos balcones y enmarcado entre pilastrillas y bajo frontón curvo, un escudo del primer arzobispo de Valladolid, D. Luis de la Lastra y Cuesta (1858-1863), por haberse instalado allí el "Seminario menor diocesano o sea de Gramáticos". En la actualidad lo ocupa el colegio del Niño Jesús.

RESTOS DE EDIFICIOS

Casa de los Picos

c/ Teresa Gil, nº 30. Edificio D. Rodrigo Calderón.

El licenciado Gonzalo González del Castillo, llamado comúnmente "González de Illescas", amigo del almirante de Castilla y del obispo de Palencia Fray Alonso de

24 AHPV, Hacienda, 1ª serie, leg. 324, fol. 603vº.

25 MERINO BEATO, M.ª D.: *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, I, 1990, p. 174.

26 *Las calles de Valladolid*, Valladolid, 1937, p.147 y "Heráldica", BSAA, 1944-1945, p.130.

Burgos, oidor y miembro del Consejo de los Reyes Católicos, vivía en Valladolid en 1505 en sus casas principales de la calle Teresa Gil, con su mujer D.ª Marina de Estrada Septién y sus hijos, el oidor de la Chancillería y señor de Adalia, D. Pedro, D. Fernando, el bachiller Francisco y Juan.

Aquel mismo año hizo testamento y se mandó enterrar con su esposa en la capilla dedicada a San Juan Bautista que poseían en la iglesia de El Salvador, con sus restos "metidos en la bóveda segunda e más oscura de la dicha nuestra capilla y que allí dentro se haga e caven nuestras sepulturas e seamos metidos en sendos ataúdes donde estén y sean enterrados nuestros cuerpos hasta que seamos llamados por nuestro Señor mediante la voz del arcángel para la resurrección general". Ordenó también a sus testamentarios y herederos que hicieran en su capilla, previa consulta con el maestro de cantería Juan de Talavera "porque sabe nuestra voluntad", un sepulcro alto "a la mano derecha cerca y encima de la escalera por donde se sube, que lleve sus bultos de madera hincados de rodillas y enderezados hacia el altar suplicando a Nuestro Señor que perdone nuestros pecados y para esto se ha de cavar su cal y canto de la pared de la dicha capilla que sale a la plazuela que está enfrente de nuestras casas y se ha de hacer un arco para el dicho nuestro sepulcro de ciertas imágenes y pilas(tras) todo de madera... y emblanquecerse y pintarse que parezca de alabastro..."[27].

A su hijo primogénito, D. Pedro, casado con D.ª Mencía de Zúñiga y Reinoso, hija de del V señor de Autillo, le entregó en vía de mejora las "casas principales de la calle de Teresa Gil donde nos vivimos y moramos con las casas viejas con su bodega y verjel y con todas las pertenencias y derechos". La hija de estos últimos, D.ª Marina del Castillo Zúñiga y Reinoso, se casó con D. Pedro de la Cerda, caballero de Santiago y gentilhombre de la Cámara del Rey, hijo ilegítimo de D. Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli, que falleció en 1564 y se enterró en la capilla familiar de la iglesia de El Salvador[28].

Sobre el arco gótico de una casa de la c/ Teresa Gil, incluida en el convento de Porta Coeli y hoy titulada como "edificio D. Rodrigo Calderón", están colocados tres escudos de armas de cronología ligeramente posterior. El del centro es propio de la familia de La Cerda (cuartelado: primero y cuarto, partidos con castillo y león; segundo y tercero, tres lises en triángulo); el de la izquierda aparece partido, con castillo de tres torres con la letra tau sobre las de los extremos, a la izquierda, y a la derecha, un águila; y el derecho muestra una banda y una bordura u orla formada por cadena de ocho eslabones, que corresponde a la familia Zúñiga. Sin lugar a dudas hacen alusión respectivamente a D. Pedro de la Cerda, a su mujer D ª Marina del Castillo Zúñiga y Reynoso y a D.ª Mencía de Zúñiga.

D. Luis de la Cerda y Zúñiga, gentilhombre de la Cámara de D. Felipe II, hijo de D. Pedro y de D.ª Marina, se casó con D.ª Catalina Manrique, hija de D. Álvaro

[27] AHPV, leg. 224, fols. 962 y 971.

[28] AGAPITO Y REVILLA, J.: "La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador", *BSCE,* 1911-1912, pp. 502 y 540 y "Heráldica", BSAA, 1951-1952, p.110.



Casa de los Picos con los escudos de La Cerda y Zúñiga en la c/ Teresa Gil (foto J. J. Martín González).

Osorio. A su muerte el patronato de la mencionada capilla de San Juan Bautista pasó a D. Pedro Osorio de Cáceres[29] y su viuda, D.ª Marina de Zúñiga; siendo curadora de su hijo D. Diego Osorio de Cáceres administraba entre los bienes del mayorazgo familiar la casa familiar de la calle de Teresa Gil que se conocía por el nombre de Casa de los Picos, seguramente por la decoración que tendría su fachada, similar por lo tanto a la casa de la familia de La Hoz, en Segovia, o a la casa de los Picos en Lisboa, o a la de los Diamantes de Ferrara.

En 1593 la casas de D. Luis de la Cerda lindaban por su izquierda con la casa de D.ª María de Herrera, viuda de D. Jerónimo de Lara, que había pertenecido anteriormente al doctor Burgos de Paz[30]. Ya en 1617 se afirma que esta casa colindaba "por la una parte con el monasterio de Porta Coeli y por la otra con casas del

[29] AHPV, leg. 579, fol. 740 y ss.

[30] Esta última, a su vez, colindaba por su izquierda con casa del abad D. Alonso de Mendoza (cfr. AHPV, leg. 620). En efecto, el doctor Burgos de Paz y su esposa D.ª Damiana Falaguer hipotecaron en 1586 sus casas de la calle de Teresa Gil, con su bodega, que tenían por "linderos de una parte casas de D. Luis de la Cerda y de la otra casa de D. Juan de Paz, su hermano" (cfr. AHPV, leg. 361, fol. 14).

monasterio del Carmen". Por estar muy viejas, maltratadas y "para hundirse" D.ª Marina de Zúñiga se concertó con el marqués de Sieteiglesias "trocarlas por otras casas que (este) compró de D.ª Juana de Herrera que fueron del licenciado Herrera, su abuelo, que están en la parroquia de San Martín, en la calle de las Cuatro calles, que lindan con otras casas de la dicha D.ª Juana y con casas del Cabildo de la catedral y por detrás la casa vieja de la Cofradía de las Angustias".

Efectivamente las casas de los Herrera, que estuvieron situadas en la actual calle del Empecinado, eran nuevas y principales y poseían cocheras, caballerizas y otras oficinas; se dice que estaban en el mejor sitio del lugar y valían 6.500 ducados, rentando al año otros 100; en cambio las denominadas Casas de los Picos "están muy viejas y todas caídas sin que haya en pie más que unos entresuelos en que la dicha D.ª Marina vivió y que están a pique de acabarse de hundir y que valen por una vez 4.500 ducados y no rentan cosa alguna"[31].

Al ser arrestado D. Rodrigo Calderón, la Corona secuestró todos sus bienes y entre ellos sus propias casas principales; por ello los administradores de sus antiguas propiedades decidieron en 1626 arrendar, durante un año por precio de 200 reales, los entresuelos de las casas de los Picos, además de "un aposento en el portal como se entra en ellas a mano derecha", el pajar y su caballeriza[32]. Las monjas dominicas de Portacoeli solicitaron también al Rey las "casas que fueron de D. Rodrigo Calderón y que llaman de los Picos", con intención de repararlas e incluirlas en su propia clausura como así sucedió[33].

Cuando en 1850, a pesar de las protestas de la Comisión Provincial de Monumentos, se picó la decoración de conchas y el cordón que tenían respectivamente las fachadas de las casas conocidas en la ciudad con estos nombres, no se cita la que durante siglos se denominó en la ciudad como "Casa de los picos". Tal vez esto quiera decir que el motivo ornamental, que le había dado nombre popular, habría desparecido de su fachada con anterioridad.

Casa de la familia Cornejo-Paredes Espriella

c/ San Juan de Dios, nº 7 antiguo. Colegio de la Compañía de Santa Teresa.

La construcción de esta casa, de la que en la actualidad solo se conserva la portada, la fechó Martín González "hacia 1540" y, además de dibujar su planta y analizar la estructura que poseía el patio, columnado en tres de sus lados, apuntó la hipótesis,

31 AHPV, leg. 1.473, fols. 1468 y ss.

32 AHPV, leg. 1.570, fol. 1013.

33 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid, Valladolid, 1948*, pp. 243-244.



Casa de la familia Cornejo-Paredes Espriella en la c/ San Juan de Dios (foto Carvajal).

basándose en uno de los escudos que mostraba su fachada, de que tal vez su antiguo dueño hubiese sido cualquier miembro de las familias Acedo, Corneja o Cornillo[34].
En efecto en las enjutas del arco de entrada, cobijado por alfiz, se disponían dos escudos, ahora picados y reformados, que Agapito dibujó y ya describió como muy maltratados, inscritos en coronas circulares de flores y cintas. El de la izquierda, que era cuartelado con escusón en su centro, tenía "en el primer cuartel diez figuras menudas, que no veo qué pueden ser, ordenadas en tres columnas de cuatro, dos y cuatro; en el segundo, castillo de una torre; en el tercero, león rampante; y en el cuarto, tres cruces y sobre ellas tres cabecitas agrupadas en triángulo; en el escusón se observa una cruz". El escudo de la derecha, "de contorno muy movido,

34 *La arquitectura doméstica*, pp. 135-137.

apenas deja notar la talla que lleva el campo", vislumbrando "así como cinco bichos (aves?) en cruz, y parece tener bordura de aspas"[35].

El regidor de Valladolid Juan Fernández de Paredes y su esposa D.ª Antonia Cornejo vincularon sus casas principales, las cuales, al fallecer su hijo el corregidor D. Francisco de Paredes, su mujer D.ª Jerónima de Carrión incluyó en el inventario de sus bienes describiéndolas "junto al hospital de San Cosme, que tienen por linderos casas de Andrés Rodríguez Calderón y casas de Francisco de Paredes, y por delante la calle pública". La viuda disponía además de "otras casas pequeñas pegadas con las principales, que tenían por linderos casas de Isabel de Oxaro y por delante la calle pública", y otras más situadas "a la vuelta de dicha calle que tienen por linderos casas del secretario Frías y de la otra parte casas de Francisco de Paredes y por detrás una callejuela que sale a la calle de las Damas"[36].

El escudo de armas de la familia Cornejo, linaje castellano radicado en la merindad de Sotoscuevas, partido judicial de Villarcayo (Burgos), está formado por cinco cornejas puestas en sotuer y la cornisa del centro coronada, con bordura ornada de cuatro leones rampantes. La familia Paredes, originaria de Asturias, ostentó como armas propias una torre sobre ondas de agua, siete estrellas o un león rampante, apareciendo alguno de estos elementos en los cuarteles del otro escudo que describió Agapito y Revilla[37].

Sin que se sepa cómo ni cuándo, la casa pasó a manos de D. Martín de la Espriella (sic), hijo de D.ª Francisca de Espriella y de D. Cosme de Mier Salcedo y Noriega, vecino de Llanes[38], ya que figura como suya en el *Catastro* de Ensenada, describiéndose entonces como alquilada en 700 reales y sus medidas se estimaron en 23 por 48 varas (= 19,09 x 39,84 m). Confrontaba por su derecha con casa del abogado D. Alonso Campelo de las Ballinas y por su izquierda con sitio de otra de los herederos de Juan de Santa María[39].

En 1826 la casa de los Mier y Espriella la habitaba D. Juan de Mata Gómez y veinte años más tarde se hallaba convertida en cuartel de la Guardia Civil. Por otros datos, puede deducirse que estuvo señalizada con el nº 14 y antes con el nº 10.

D. José Bernaldo de Quirós y Peón, vecino del lugar de Villaormes (concejo de Llanes), actuando en 1856 como apoderado de su suegro D. José Mier y Espriella,

35 "Heráldica", BSAA, 1945-1946, pp. 77-78.

36 AHPV, leg. 448, fol.1178. En 1575 se citan "detrás de las casas del Almirante, con dos accesorias, linderos con casas de Pedro de Villarroel, prior de la Iglesia de Santa María, y las de Jerónimo de Frías, escribano, y por delante calle que llaman de la Torre del Almirante", cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *La arquitectura*, p. 236.

37 GARCÍA CARRAFA, A y A.: *Diccionario*, XXVII, Madrid, 1927 y t. LXVIII, Madrid, 1951.

38 F. de ALÓS y M.ª D. DUQUE DE ESTRADA, *Heráldica del concejo de Llanes y algunos de sus linajes*, Llanes, 1986, pp. 115-125. Los padres se casaron en 1720. Sobre los Mier y Noriega, cfr. GARCÍA CARRAFA, A y A.: *ob. cit.*

39 fols. 782vº y 73vº. En el *Catastro* se cita también en la c/del Rosario "un corral cercado de tapias (22x28 varas), arrendado en 33 rs. que confrontaba con casa del mayorazgo de Villasante y con otra de Francisco Taboada, cfr. Hacienda,1ª serie, lib. 326, fol. 73vº.

llegó a un acuerdo con su convecino D. Mariano Rodríguez Cano –propietario de la casa señalada entonces con el nº 18 de la calle del Rosario, que estaba reedificando– sobre la mutua cesión de derechos en sus respectivas propiedades, en especial sobre las medianerías que tenían sus viviendas en la calle de San Blas[40]. En 1879 siendo la casa de D. José Quirós, vecino de Llanes, se señalaba con el nº 9 y lindaba por su derecha con la casa nº 11, propia de D. José Calixto Fernández como testamentario de D.ª Gabriela González de la Torre[41].

La Compañía de Santa Teresa de Jesús, que se instaló en la casa nº 6 de la calle de San Blas, propiedad de D.ª Jacoba Fernández, la cual el 8 de mayo de 1920 pasó a ser de su propiedad a título de donación sin cargas[42], compró posteriormente también la casa de la calle San Juan de Dios, procediendo en 1971 a derribarla a excepción de su portada.

Casa de la familia Astete

c/Angustias nº 44. Diputación Provincial.

La portada que enmarcaba el acceso a las dependencias que ocupó la Caja Provincial de Ahorros en el edificio de la Diputación Provincial, y que hoy sirve de ingreso a la sala de exposiciones de la misma Diputación, fue trasladada entre 1937 y 1944 desde un edificio que había existido hasta entonces en la calle del Puente Mayor, nº 3, según dejó dicho Agapito y Revilla. Es obra de mediados del siglo XVI y en las enjutas de su arco se pueden observar claramente las señales de haberse picado los sillares en los que estuvieron tallados los escudos de sus antiguos propietarios. Su arco semicircular está encuadrado con columnillas estriadas sobre repisillas y entablamento, siendo su diseño muy similar al de otras portadas vallisoletanas[43].

Creo que esta portada podría haber pertenecido a las casas de los herederos de la familia Astete que lindaban con las que el doctor D. Pedro López de Alcocer poseía "con sus corrales... en esta villa de Valladolid en la calle de la Puente", esquina a la plaza de las casas del conde de Benavente".

El expresado doctor Alcocer construyó sus casas sobre las que había comprado en 1531 a D.ª Francisca de Robles y Bazán, viuda de D. Francisco del Nero, y también sobre otras cuatro más que habían pertenecido al veedor de los continos de la casa de la reina D. Pedro de Arce. En 1591 estas casas las adquirió, por 6.000 ducados,

40 AHPV, leg. 16498, fol. 212.

41 AHPV. Hacienda, 2ª serie, Amill., leg. 578.

42 *La Compañía de Santa Teresa de Jesús (1876-1932)*, Barcelona, 1969, p. 516.

43 "Heráldica", BSAA, 1944 pp.148-149 y BSAA, 1945-1946, p. 73.



Palacio de los condes de Ribadavia, sede de la Diputación Provincial, en 1936, antes de adosarse en él la portada de la casa de la familia Astete.

el canónigo Claudio Nelli de Espinosa[44], pasando después al conde de Fontanar, el cual en 1670 las vendió a los frailes trinitarios descalzos que edificaron su convento en ellas. De todo lo cual se deduce que, una vez derribadas las de Alcocer, únicamente quedaron en pie junto al convento las de la familia Astete.

Al parecer esta familia provenía de Ferrara y en el siglo XVI se decía que su apellido era resultado de una corrupción del apellido italiano Este, hallándose por tanto emparentada con los duques de tal nombre. Una de sus ramas tuvo en Valladolid sus casas principales en la plazuela de los Arces, así denominada por el nombre de esta familia que enlazó con los Astete en el siglo XVII. El fundador de este mayorazgo fue D. Miguel Astete. A un hermano suyo, el alcaide Gracián Astete[45], marido de D.ª Leonor Bernal, le pertenecían las casas que en la calle de la Puente lindaban en 1557 por su izquierda con las de la familia Alcocer, por su parte posterior con el palacio de los condes de Benavente y por su derecha con las del fiscal Hernando Díez que en 1571 eran de Gaspar Díez Yáñez, regidor de León[46]. La casa de los Astete en 1670, cuando se vendieron las de Alcocer, era propiedad del Hospital de Esgueva[47].

44 AHPV, leg.42l, fol.642 y 697vº.

45 AHPV, leg. 536, fol. y leg. 2.318.

46 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: pp. 220-221.

47 Junto a las casas de Gracián Astete, en la calle de la Puente, poseían vivienda también D. Benito de Valencia y su mujer Isabel de Flores la cual estaban edificando en 1552, cfr. AHPV. Hacienda, 1ª serie, leg. 526.



Portada de la casa de los Astete colocada en el edificio de la Diputación Provincial.

Tal vez la antigua casa de los Astete en la calle del Puente Mayor sería la que en 1879 pertenecía a D. León Serrano –paradójicamente señalada con el nº 5, aunque su pared izquierda limitaba con la casa nº 1 de esa calle, propiedad de D. Antonio Mialhe Herail–, aunque en realidad esta última se hallaba integrada en el exconvento de la Trinidad Descalza, con cuya iglesia, ahora dedicada a San Nicolás, y corrales del antiguo orfanato provincial (palacio del conde de Benavente) formaba medianería. La casa de D. León Serrano colindaba a su derecha con otra de D. Andrés Sandoval, por su izquierda con el exconvento de trinitarios y por la parte posterior con la desaparecida calle del Emperador, a la que tenía puerta accesoria señalada con el nº 7[48].

Casa de la familia Argüello

Plaza del Rosarillo. Restos en el Museo Nacional de Escultura

Jerónimo de Vega, secretario de Cámara de la Audiencia, y D.ª Violante de Cabrera, hija de Tristán de Cabrera, natural de Torrelobatón, fundaron el 28 de agosto de 1568 un mayorazgo sobre su hijo Jerónimo en el que incorporaban sus casas principales, que habitaban, situadas "encima de la calle de la Solana" (hoy Marqués del Duero). Como D. Jerónimo había heredado "del doctor Argüello, mi hermano, que sea en gloria, 25.000 maravedís de juro al quitar juntamente con unas casas junto al Hospital de San Cosme de esta villa", ordenaba a su hijo que estos bienes los incorporase en su mayorazgo "para que el que en él sucediera tenga congrua sustentación y posada"[49].

48 AHPV, Hacienda, 2ª serie, Amill. leg. 579.

49 AHPV, leg. 155, fol. 844 o 2350. El secretario del Emperador D. Alonso de Argüello, marido de D.ª Beatriz de Nájera, compró a Juan de Madrid, padre de Agustina de Argüello y del contador Gutierre de Rio o Ris, un censo "sobre ciertos bienes señaladamente sobre unas casas con su bodega, lagar y cubas, situadas en la calle de la Misericordia (hoy c/San Blas), frontero del Hospital de señor San Cosme que han por linderos de la una parte casas que fueron de Alonso de Pedrosa, secretario que fue de la real audiencia y ahora son de sus herederos y de la otra parte casas que fueron de Lope de Vega difunto secretario que asimismo fue de la Real Audiencia". Estas casas las recibieron como dote D. Juan de Madrid y D.ª María de Argüello, cfr. AHPV, leg. 88, fol. 408.



La casa de la familia Argüello en la plaza del Rosarillo (foto Loty).

En 1596 su hijo, el regidor Jerónimo de Vega, marido de D.ª Elena de Neira y padre de Jerónimo, Pedro, Lope y Violante, al redactar su testamento entregaba a su esposa "la casa de la pinolería que fue de Lope de Vega, mi aguelo, para que ella y don Pedro mi hijo la gocen"[50]. El tal Lope de Vega, secretario de la Audiencia que falleció antes del 12 de septiembre de 1544, fue padre de Francisca de Vega, Bernarda de Argüello, Jerónimo de Vega y Juan de Argüello, abogado este último en la Chancillería de Valladolid[51].

50 Siendo viuda D.ª Elena, alquiló el 16-VII-1602 a Lorenzo de Tornabuoni, embajador que fue de Bretaña, la mitad de la casa principal "que yo y los dichos mis hijos tenemos en la plazuela de san cosmes" y que anteriormente había estado arrendada a Garci Ponce de Rojas, cfr. AHPV, leg. 987, fols. 28 y 86.

51 AHN, Clero, lib.17375. Pedro de Vega, asimismo regidor de la ciudad y su mujer D.ª Ana de Soto, hija del licenciado Diego de Soto, procurador en Cortes por Valladolid y de D.ª Catalina de Beizama, poseyeron, según declararon en su testamento redactado en 1630, entre otras unas casas en la calle de Teresa Gil "que fueron y quedaron de mi tía D.ª María de Soto", sobrina de D. Diego de Soto, obispo de Mondoñedo. Al carecer de descendencia nombraron como heredera a su hermana D.ª Violante de Vega, monja profesa en el convento dominico de la Madre de Dios.

Pasado el tiempo la casa de la plazuela del Rosario recayó, después de litigar en 1655 sobre la posesión del mayorazgo que fundaron D. Jerónimo Vega y D.ª Violante de Cabrera[52], en D.ª Bernarda de Vega, casada con Pedro de Coello. Su hija D.ª Bernarda Coello y Vozmediano se casó con D. Fernando de Balmaseda Puente Hurtado, y en esta vivienda nació, en 1660, su hijo Carlos Balmaseda Coello y Vozmediano, por lo que a partir de entonces la casa pasó a pertenecer a la familia Balmaseda.

En efecto, al redactarse el *Catastro* de Ensenada, mediado el siglo XVIII, se cita entre las propiedades de D. Diego de Balmaseda Vozmediano y Coello, vecino de Madrid, una casa "enfrente de la cruz del Rosario", que constaba de piso bajo y principal y cuyas medidas se estimaron en 10 por 19 varas (= 8,30 x 15,77 m), alquilada entonces en 400 reales, lindaba con casa de D. Luis de Torres Talavera y con otra propia del Cabildo de la catedral[53]. También al propio D. Diego correspondía una casa en la calle de la Solana alta (hoy c/Marqués del Duero), cuyas medidas eran 18 varas y media por 55 y media (= 15,37 x 46,08 m), lindaba con casa de D.ª Josefa María de Menchaca y hacía esquina con la calle de la Solana[54].

La primera casa sería la señalada con el nº 8 de la plazuela del Rosario, la cual en 1799 era propia de D.ª Manuela Segunda de Balmaseda Álvarez de Toledo Vozmediano Vega y Ablitas, casada con D. Francisco Gómez de Bonilla Rodríguez, vecina de Rueda, al ser poseedora del mayorazgo que fundó D. Jerónimo de Vega, que tenía "un pequeño trozo de pared que vuela de su fachada lo que causa algo de desagrado a la vista"[55].

En sus dos escudos, inscritos en coronas circulares o guirnaldas vegetales atadas por cintas, con cabecitas de serafines en los ángulos, se encuentra la clave de la historia de esta casa hoy desaparecida. El de la izquierda representa en su campo un gran castillo de dos cuerpos rematado por tres torrecillas almenadas. El de la derecha es partido y ofrece en el lado siniestro tres lises, una arriba y dos abajo, y entre ellas dos llaves rodeadas por seis cuadrifolias; el lado derecho tiene cinco bandas y ancha bordura con ocho cruces de San Andrés y tres animalitos que parecen cabras o ciervos.

Agapito y Revilla, que los describe minuciosamente, no descubrió el nombre del propietario de esta casa pero en cambio desmontó, acertadamente, una serie de hipótesis[56], negando que se tratase de la casa de los condes de Ribadeo. Sin embargo el historiador no se percató de la similitud que existía entre el segundo escudo

[52] AHPV, leg. 3339, s. f.

[53] El 19 de enero de 1534 el Cabildo demandó al bachiller Agustín Quirós "sobre haberse intrusado en unas casas sitas en la Piñolería, propias de dicho cabildo", permitiéndole la justicia ocupar las casas pequeñas, pero le mandaron en 1537 que dejase libres las principales, cfr. J. AGAPITO Y REVILLA, *Las calles*, p. 388. En 1703 D. Luis José de Torres y Talavera, vecino de Valladolid, hijo único y heredero de D. Gabriel de Torres Fernández de Talavera y D.ª Inés Josefa Fernández de Talavera y Celis, era patrono de las memorias y capellanías fundadas por su tío D. Diego de Herrera y Arias, vecino de Sevilla, cfr. AHPV, leg. 2880, fol. 88 (1703).

[54] fol. 485.

[55] ARCHV, Documentación Municipal, Caja 372, nº 118.

[56] AGAPITO Y REVILLA, J.: "Heráldica", BSAA, 1945-1946, pp. 78-80.

que dibujó con el que se halla pintado en la clave de la bóveda de la tercera capilla del lado de la Epístola de la iglesia conventual de San Pablo. Dedicada originalmente a San Juan Evangelista y después a la Anunciación, perteneció hasta 1610 a la familia Rodríguez Daza, y en aquel año la adquirió el regidor D. Pedro de Vega. Al fallecer este en 1630 la heredó su esposa D.ª Ana de Soto la cual, a su muerte en 1640, al carecer de descendencia nombró por heredero suyo al convento de San Pablo, por lo que este pretendió de nuevo su propiedad. En 1711, la propiedad recayó en D. Fernando Ventura de la Mata Linares como heredero, por su esposa D.ª Fausta Calderón, de la familia Soto[57].

Se ha dicho insistentemente, e incluso en 1924 se colocó una lápida indicándolo (hoy conservada en el Colegio de Villagarcía de Campos), que en esta casa de la plaza del Rosarillo nació, el día 11 de noviembre de 1554, Luis de la Puente, el cual después de ser jesuita se le conceptuaría por la Iglesia Católica como Venerable[58]. Sin embargo creo que se trata de una errónea identificación, aunque exista algo de cierto.

El P. La Puente fue hijo de Alonso de la Puente, receptor del número en la Chancillería, y de María Vázquez, los cuales antes de nacer su hijo se instalaron en una casa propia del escribano Andrés Vázquez, suegro de Alonso de la Puente, en la plaza de la Peñolería (hoy Pl. del Rosarillo). Confrontaba por su lado izquierdo con la que habitaba en 1556 el doctor Argüello, ya que en ese año este declaró que su casa lindaba, por una parte, con la "de Hernán Juárez y de la otra parte casas que fueron de Andrés Vázquez y al presente son de Juan (sic) de la Puente, receptor del número de esta Real Audiencia y Chancillería"[59].

Como la familia del padre jesuita no tuvo descendencia, su casa acabaría siendo vendida y recayó en la familia Rivera, según afirmó el P. Bordás en 1715 durante uno de los procesos apostólicos de averiguación de las virtudes y milagros del Venerable. No obstante, D. Carlos Manuel Vozmediano Balmaseda y Coello, miembro de la Contaduría mayor de S. M., regidor perpetuo de Valladolid y dueño por entonces de la casa que formaba ángulo entre la plaza del Rosarillo y la calle de San Blas, sostenía que su padre D. Fernando Balmaseda repetía a menudo que en su casa había nacido un santo, refiriéndose al padre jesuita La Puente, por lo cual no

57 AHN. Libro Becerro de San Pablo, fol. 59. D.ª Fausta Calderón y Soto la heredó de su tía D.ª Jacinta María Cabeza de Vaca Narváez y Soto, hija de D. Andrés Narváez Cabeza de Vaca y de D.ª Catalina Francisca de Arce Herrezuelo y Soto, vecinos de Sahagún, y viuda de D. Francisco de Quiñones Osorio, vecino de Medina del Campo (testó en Medina ante Antón Pérez de la Madrid). D.ª Jacinta poseía el vínculo de D.ª Beatriz Aguilar, el señorío de Vallecillo y era patrona de la capilla de Santiago, en la iglesia del Salvador (ante Juan Muñoz?Martínez). Como bienes libres por su marido le pertenecían unas casas que gozó el regidor D. Fernando de Rojas y Argüello (testó ante Bernardo de Ablitas), que "están frontero del colegio de San Ignacio de esta ciudad y uno o dos juros que fueron de D. Tomás de la Vega y D.ª Ana Cabeza de Vaca su mujer, vecinos de Valladolid", Cfr. AHPV, leg. 2921, (20-XII-1707) y AHPV, leg. 3590, fol. 451 y ss.

58 Murió en 1624. Fueron los PP. Gallo y Marcelino de la Paz quienes identificaron esta casa como la natal del P. La Puente, cfr. C. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID (*Recuerdos y grandezas*, III, Valladolid, 1902, p. 54) que cita un artículo publicado en el semanario ilustrado *La Voz Católica* (Valladolid, 18-II-1899, n°49), que no he podido localizar ya que aquel año no se publicó.

59 AHPV, leg. 135, fols. 855 y 861.

se dudó entonces ni a partir del siglo XIX, de que había sido allí donde se produjo tal acontecimiento.

Era comprensible tratar de convencer a todo el mundo de que en la casa propia había nacido un varón que se pretendía declarar santo; pero una cosa eran los deseos y otra faltar a la verdad, ya que el jesuita nació junto a la casa de los Balmaseda, antiguamente de la familia Vega Cabrera Argüello.

NO CONSERVADAS

Casas del conde de Adanero y marqués de Castro Serna

c/ San Martín.

Don Antonio Núñez de Prado Quevedo y Velasco, abogado del Secreto del Santo Oficio y consultor de sus presos y Real Chancillería, regidor de Medina del Campo, señor de Veinte villas de Adanero (Ávila) y lugar de Mamblas[60], y su segunda esposa D.ª Jerónima Fernández Polanco Oviedo y Espinosa, natural de Coca, fundaron un mayorazgo en 1643 a favor de su hijo primogénito D. Pedro Núñez de Prado, alguacil mayor de la Chancillería de Valladolid, caballero de Santiago, corregidor de Salamanca y presidente de los Consejos de Hacienda e Indias.

En este mayorazgo incorporaron la villa de Adanero con toda su jurisdicción, el patronazgo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de este pueblo y otros bienes que habían comprado a D.ª María de Lazcano, viuda del general D. Antonio de Oquendo; las casas que habitaban en Valladolid situadas en la calle de Chancillería (hoy San Martín), otras en Santovenia, "que por ser lugar donde ha habido pechos y distinción en los oficios quiero que siempre se conserven y no se derriben los blasones y armas de las dichas casas", además de otras propiedades en Medina del Campo así como diversos censos.

También vincularon, "por cuanto en las casas nobles y principales es necesario el adorno de ellas", una tapicería rica de seis paños representando la historia del rey Asuero, "fina y de gran caída", para adornar la sala principal de su casa -"que corresponde y sale a la calle de Chancillería"-, adoptando la previsión de que "si por caso,

60 Era natural de Villanueva, jurisdicción de Valverde de la Vera de Plasencia. Hijo de D. Antonio Núñez de Prado y Quevedo, natural de Piedrahíta y de D.ª María Nieto de Velasco, natural del mismo lugar, biznieta de D. Antonio de Velasco y Zúñiga, conde de Nieva. Se casó primeramente con D.ª Baltasara Calderón y Monsalve, natural de Valladolid; su segunda mujer era hija de D. Antonio Fernández Polanco de Espinosa, vecino y regidor de Medina del Campo.

con el tiempo que todo lo consume, se consumiere o por otro accidente necesario faltare", el sucesor en el mayorazgo habría de sustituirla por otra tapicería "de la misma estimación y valor".

Entre los bienes del mayorazgo incluyeron, además de una colgadura de terciopelo y brocateles "para adorno de la sala de estrado y dormitorio", una reliquia familiar a la que tenía gran aprecio porque su madre, D.ª María de Velasco, "estimada por mujer muy ejemplar y virtuosa", estando rezando "en su oratorio con afecto y deseo de tener una Santa Cruz de Santo Toribio afectuosamente la buscó en la villa de Béjar donde entonces habitaba y no habiendo podido hallarla volvió otra noche a encenderse en el mismo afecto y estando en la oración, de lo preeminente del altar que estaba una hechura de un Niño Jesús cayó en el suelo una cosa que hizo ruido que acudió la señora y halló una Cruz de Santo Toribio; esta, su confesor que se llamó fray Francisco Pérez de la orden del seráfico San Francisco, la hizo engastar en plata y después la restituyó a mi madre y señora y la tuvo hasta su muerte que fue también bien digna de envidiar y estando acabada de dar su alma a Dios, dicho confesor advirtió a mi padre de la estimación que debía tener con esta milagrosa (imagen) y él con grande reverencia, aunque no con admiración por tener largas experiencias de la virtud de su mujer, recibió esta santa Cruz y me la dio con todas las advertencias y yo con ellas y toda la estimación que he podido he traído conmigo esta santa Cruz", ordenando a sus sucesores "que la tengan con todo el culto y veneración y no la enajenen ni echen de sí por ningún accidente del mundo".

Recomendaban a sus descendientes que "tengan toda caridad a los pobres y los socorran, advertidor de que por esta ocasión no se menoscabará su hacienda antes yo les vinculo su aumento y prosperidad solo con esta acción, siendo muy temerosos de Dios y de sus conciencias diciendo verdad y tratando con toda fidelidad a sus amigos, oyendo misa cada día y rezando el rosario de Nuestra Señora de quien serán muy devotos y del señor San Francisco y San Antonio y San Bartolomé"[61].

El 11 de octubre de 1661, estando enfermo D. Antonio Núñez de Prado, ordenó su testamento disponiendo que su cadáver se depositase en el convento de los trinitarios descalzos, situado entonces "extramuros de esta ciudad, fuera de la Puente Mayor de ella, en el sitio y dentro de la capilla mayor... para que de allí sea llevado a la mi villa de Adanero a la disposición de mi hijo D. Pedro Núñez de Prado, alguacil mayor de esta Real Audiencia y de mi mujer". Sin añadir más disposiciones falleció en su casa de la calle de San Martín[62].

Su hijo mayor, D. Pedro, se casó con D.ª Francisca Montero de Espinosa Durango y Bernaldo de Quirós, y de su suegro, D. Sebastián Montero de Espinosa, miembro del Consejo de Navarra (m. Pamplona, 1680), heredó "unas casas que están en la parroquia de San Pedro de esta ciudad, enfrente de la cárcel de la Real Chancillería, que fueron de D. Diego Montero de la Carrera, secretario que fue del Secreto de la

61 AHPV, leg. 1167, fol. 152 y ss.

62 AHPV, leg. 2037, fols. 521, 524.



Calle de San Martín. Al fondo casa en chaflán (derribada) junto a la del conde de Adanero.

Santa Inquisición de esta ciudad, padre del D. Sebastián y abuelo de D.ª Francisca". Su suegra, D.ª Juana Durango Bernaldo de Quirós, ostentaba el señorío de la villa de Castro Serna[63].

Su hija D.ª Francisca Núñez de Prado y Durango se casó con D. Martín de Basurto Sepúlveda y Cofre que en 1697 fue creado marqués de Castro Serna. Y cuando su hija D.ª Manuela de Basurto y Durango contrajo matrimonio con D. Alonso Queipo de Llano Porras y Córdoba, de la casa de los condes de Adanero, ambos títulos acabaron uniéndose al extinguirse la línea masculina de los Castro Serna.

La casa del conde de Adanero, a mediados del siglo XVIII, se localiza en la calle de San Martín; medía 21 por 47 varas (= 17,43 x 39,01 m) y disponía de piso bajo, principal y cochera. Por su derecha lindaba con otra del mayorazgo de D. José Bullón y por su izquierda con casa propia del monasterio de las Huelgas. Entonces pertenecía a D. José Queipo de Llano, marqués de Castro Serna, cuya hacienda, por ser menor de edad, administraba su madre D.ª María Galarza, vecina de Medina del Campo. El marqués disfrutaba el oficio y vara de alguacil mayor de Chancillería y tenía oficio y varas de alcaide de la cárcel de la Audiencia y alguaciles de campo y corte[64].

63 AHPV, leg. 2584, fols. 553 y 567. D.ª Juana Durango, que vivía en la parroquia de San Miguel, testó el 15-X-1681.

64 AHPV, Hacienda, 1ª serie, fol. 821vº.

Manuel Canesi cita también, por los mismos años, la casa del conde de Adanero y marqués de Castro Serna "junto a la parroquia de S. Martín" y afirma que de su mayorazgo "es la (vara de alguacil de la) cárcel real de la Chancillería de esta ciudad y el poseedor tiene la regalía de nombrar y presentar seis varas de alguaciles y también la vara de alguacil mayor de ella que hoy la obtiene D. Francisco Salcedo y Cárdenas, regidor perpetuo de Valladolid, año de 1744, por presentación de la viuda de D. José Queipo de Llano, vecino que fue de Medina del Campo"[65].

De la casa que tenía en la parroquia de San Pedro, el marqués de Castro Serna únicamente era propietario de la mitad, repartiéndose el resto –según el *Catastro*– D. Francisco Queipo y D. Francisco de Vega y Ayala. La vivienda era de pequeñas dimensiones, 9 por 21 varas (= 7,47 x 17,43 m), y confrontaba con casa de D. Francisco de Torres Espina, vecino de Villamañán, que se cita en la plazuela de la Inquisición, y con otra casa y corral de la parroquia de San Pedro[66].

Casas de los Bárcena, Aranzamendi y Larrumbe
c/ San Blas y c/ Cantarranas

El mercader Martín Sánchez de Aranzamendi, de origen vizcaíno (de Garricaez o Garricais) pero nacido en Toledo donde su padre ejercía de cantero[67], adquirió una considerable fortuna con sus tratos comerciales hasta el punto de permitirse la construcción de uno de los templos más importantes de Valladolid: la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, reservándose su patronato y lugar para entierro suyo y de sus descendientes. Dejó patente su condición de hidalgo[68] con el monumental escudo, inscrito en el tímpano del frontón de la fachada de este templo.

Alguna relación –tal vez familiar– tendría Sánchez de Aranzamendi con D. Francisco de Salinas Urbina, vecino de Medina de Pomar, poseedor del patronazgo fundado por su tío el capitán Urbina, cuando éste le dio poder el 14 de enero de 1595 para cobrar los réditos de un censo del conde de Olivares[69]. Las armas de los Urbina, "un árbol con dos lobos pasantes uno por delante y otro por detrás", son las mismas que aparecen en uno de los cuarteles del escudo de la iglesia de Las Angustias.

65 *Historia*, lib. 6, cap. 37, fol. 326.

66 fol. 821vº.

67 ALONSO CORTÉS, N.: "El fundador de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias", *Miscelánea*, II, Valladolid, 1955, pp. 449-452. ARCHV, Pleitos de hidalguía, leg. 1404, exp. 8.

68 *Ejecutoria de Martín y Alonso Sáenz de Aranzamendi* (Valladolid, 1588). Museo Lázaro Galdiano, Manuscrito, 306. HIDALGO OGÁYAR, J.: "Iconografía en las ejecutorias de nobleza de los siglos XVI,XVII y XVIII", *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, (Cáceres,1990), Mérida,1993.

69 AHPV, leg. 879, fol. 272.

El 23 de junio de 1613 D. Martín firmó la escritura de patronazgo, memorias y dotaciones sobre el nuevo templo de la referida cofradía[70], y falleció el 31 de julio de 1620 [Gondomar]. Su viuda, D.ª Luisa de Ribera, que vivía en la casa de su yerno Pedro de Bárcena en la parroquia de San Martín, le sobrevivió hasta el día 2 de abril de 1624[71]. Durante su matrimonio tuvieron cuatro hijos: Esteban (1587), Lorenzo, fraile mercedario, Sebastiana (m. 1654), que casó con el mercader Martín de Barrueta, Francisca (m. 1640) y Escolástica (m. 14-II-1654), casadas respectivamente con los hermanos Pedro (m. 1632) y Mateo Bárcena Carasa, originarios del concejo de Mogrovejo, en la provincia de La Liébana.

Los mencionados yernos eran hijos de Lucas de Bárcena, familiar del Santo Oficio, y de D.ª Isabel Romera de Ybita, a la cual pertenecían unas casas adquiridas en 1602 a Antonio de Ayala, secretario del Archivo de Simancas, y que se hallaban situadas "cerca de la parroquia de San Miguel"[72]. D. Pedro de Bárcena Carasa fue catedrático y miembro del Consejo de S.M., y D. Mateo ostentó el título de regidor de Valladolid.

El primero, junto con su mujer D.ª Francisca de Aranzamendi, fundó el 21 de febrero de 1622 un mayorazgo al que estaba llamada su hija D.ª Luisa de Bárcena (m. 1633), casada con D. Juan Enríquez de Terán, señor de Camporredondo y Alba, que vivían en el palacio del Almirante de Castilla. D.ª Francisca testó el 20 de marzo de 1640 y se mandó enterrar, como sus padres, en la iglesia de Las Angustias[73].

D. Mateo de Bárcena se casó con D.ª Escolástica de Aranzamendi, cuñada de su hermano[74], con la que tuvo dos hijos: D. Pedro, regidor y heredero del mayorazgo, casado con D.ª Beatriz Suárez de Anasco, y D. Martín de Bárcena Carasa. Este último contrajo matrimonio con D.ª Isabel Guerra de los Ríos y Terán y tuvieron por hijos a D. Juan Agustín, regidor perpetuo[75] y a D.ª Josefa María. El varón se casó con D.ª Francisca García Urrechua (m. 6-I-1681) y en su testamento del 5 de julio de 1663, declaraba que deseaba ser enterrado en la bóveda de la iglesia de la cofradía

70 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA, J.: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, I, Valladolid, 1985, pp. 240 y ss.

71 Fueron testamentarios su yerno Pedro de Bárcena y su hijo Fr. Lorenzo Sánchez, fraile en la Merced, cfr. AGDV, San Martín. Difuntos.

72 En 1511 pertenecían a Alonso Enríquez y a D.ª Francisca de Villarroel. En 1547 pasaron al licenciado y alcalde de hijosdalgo Juan Manuel y cuando su hija D.ª María de Manuel se casó con el contador Francisco de Santoyo las reconstruyeron invirtiendo más de 2.800 ducados; D.ª Francisca Manuel era mujer del secretario Diego Ayala, cfr. AHPV, leg. 554, fols. 77vº, 185 y ss.

73 AHPV, leg. 1.406 (1642). Su hija D.ª Luisa tuvo tres hijos, D. Pedro, D.ª Francisca y D.ª Catalina. Esta última, que fue la única que sobrevivió a sus padres, se casó con D. Sancho de Tovar pero no tuvo descendencia por lo cual se extingue su rama.

74 D.ª Escolástica de Aranzamendi y Bárcena falleció el 14-II-1654. Testó ante Manuel Álvarez (13-IX-1650 y 13-II-1653). Se enterró en Las Angustias. Tuvo dos hijos: Pedro y Martín de Bárcena. Su hermano Fr. Lorenzo Sánchez de Aranzamendi era fraile mercedario, cfr. AGDV. San Miguel, Difuntos.

75 El 6-I-1681 falleció D.ª Francisca García de Urruchoa, mujer de D. Juan Agustín de Bárcena y Aranzamendi. Enterróse en las Angustias. Testó ante Juan de Santo Domingo, cfr. AGDV, San Miguel, Difuntos.

de Nuestra Señora de las Angustias, como patrono que era de dicha iglesia. Falleció el 12 de junio del año siguiente[76]. A su muerte sus pinturas las tasó Lucas Caniego, las esculturas José de Mayo, los bordados Pedro González y los tapices Pedro Fernández[77].

Casa de los Bárcena. En 1609 el doctor D. Pedro de Bárcena, "que vive en sus casas principales de la calle de la Misericordia" (hoy c/San Blas), arrendó una parte de su vivienda, por 100 ducados anuales, a su colega el doctor Juan Fernández de Talavera, médico de S.M. y del Santo Oficio[78]. Las casas pasaron a manos de la familia de su hermano por cuanto, en 1648, su cuñada D.ª Escolástica de Aranzamendi hizo entrega a su hijo segundo, D. Martín Bárcena Carasa, de "las casas principales en que al presente vivo y moro, sitas en la parroquia de San Miguel que fueron de D. Mateo de Bárcena, que pertenecieron a D.ª Isabel Romero de Ybita"[79].

Canesi en su *Historia* cita la casa de los Bárcena, "junto a la parroquia de San Miguel, con regimiento y mayorazgo que hoy posee D. Francisca Piñero Saénz de Pedrosa, como hija de D. Anastasio Piñero y Bárcena, casada en 1739 con D. Manuel Arredondo Carmona, oidor de la Real Chancillería de Valladolid"[80]. En efecto, el tal D. Manuel de Arredondo Carmona (1700-1761), que era caballero de Santiago y consejero de Castilla, estuvo casado en primeras nupcias con D.ª Francisca Piñeiro Bárcena y Aranzamendi, de la que tuvo a su hija D.ª María Catalina[81].

En el *Catastro* de mediados del XVIII se localiza en la calle de San Blas la casa del alcalde de Casa y Corte D. Manuel Arredondo y Carmona, constando de piso bajo, principal y bodega; medía 22 por 19 varas (= 18,26 x 15,77 m) y su alquiler se fijó en 600 reales. Confrontaba con casa del presbítero y capellán de los Aguayos, D. Francisco Gil de Reinoso, y con otra caída que pertenecía al marqués de San Vicente[82].

76 AGDV, San Miguel, Difuntos. (Testó ante Francisco de Cuenca y cobdicilo ante Diego García Muro).

77 AHPV, leg. 253, fols. 674 y ss. La hija de este último matrimonio, en el que había recaído el mayorazgo de los Bárcena y Aranzamendi, fue D.ª Francisca María de Bárcena, esposa del regidor D. Alfonso Piñero Bermo y madre de D. Anastasio Piñero (m. 23-X-1732), patrono de la iglesia de Las Angustias que se casó con su parienta D.ª María Sáenz de Pedroso y Urrechua.

78 AHPV, leg. 996, s.f.

79 En 1661 D. Martín arrendó, por dos años y por 450 reales anuales, al procurador D. Julián de Murga "el cuarto principal de la casa que el dicho D. Martín tiene en la parroquia de San Miguel, con su entresuelo", cfr. AHPV, leg. 2173, fol. 143.

80 *Historia*, lib. 6, cap. 37, fol. 330vº.

81 Bautizado el 25-XII-1700, fue hijo de D. Rodulfo Arredondo Carmona y Reinaltos, natural de Tordesillas. Catedrático en la Universidad, fiscal de lo criminal (1732), oidor, alcalde de Casa y Corte (1752) y consejero (1756), murió el 2 de abril de 1761, cfr. FAYARD, "Los miembros del Consejo de Estado", p. 983.

82 Fol. 765. La casa de F. Gil de Reinoso se cita en la calle San Miguel (13 x 52 varas) y confrontaba con casa de Manuel Rodríguez y otra de la cofradía Sacramental de San Nicolás.

Como dueña del mayorazgo de los Carasa y Aranzamendi, la marquesa de Usátegui, la poseía en 1835[83]. Por entonces la casa lindaba con otra de los herederos de D. Manuel Acosta, frente a la del Sr. Gardoqui, y era propia de D.ª Basilisa Castilla y se hallaba en muy mal estado, en especial su interior, debiéndose reparar totalmente según el arquitecto D. Julián Sánchez García para evitar daños a la casa de Acosta. Al carecer de fondos su propietaria, e incluso la marquesa de Usátegui, se puso a la venta y se remató en D. Manuel Alday por el precio de 110.288 reales.

El nuevo dueño ejecutó en ella obras de consideración, añadiendo 2.449 pies cuadrados de superficie de una parte de casa situada en la calle de San Blas nº 12, lindante con la anterior, que pertenecía a D. Ramón de la Pisa Pajares, vecino de Paredes de Nava, poseedor de la vinculación fundada por D. Pedro Hernández de Portillo y D.ª Ana de Acuña.

En el testamento de D. Manuel Alday, hecho el 1 de agosto de 1834, se refiere a "una casa situada en la plazuela de San Miguel de esta ciudad señalada con el número 3, lindante por el costado derecho según en ella se entra con otra de D. Manuel Martín Lozar y por el izquierdo con la de D. Ambrosio Solpérez. La heredó su esposa D.ª María de los Dolores Guijarro, que la vendió en 1855 a D. Tiburcio Cocho, vecino de Santovenia, libre de toda carga a excepción de un censo redimible de 10.288 reales a favor del mayorazgo de Aranzamendi. Se componía de entresuelo, piso principal y solana, y por abajo de diferentes habitaciones, cochera, tres patios con un pozo, una habitación baja y bodega, pagándose por todo 124.734 reales[84].

Casa de los Larrumbe. La familia Aranzamendi era propietaria de otras casas principales en la calle de Cantarranas (hoy Macías Picavea) que en 1640, al inventariarse los bienes de D.ª Francisca, se tasaron en 5.347 ducados. Además disponían de otras accesorias en la misma calle, entre la que se hallaba la denominada "de horno" que disponía de una salida a la Rúa Oscura[85]; otra en la plazuela del Almirante, "que linda con Las Angustias", y otras más en las calles de la Cárcaba (c/ Núñez de Arce), Velería y Carnicería.

En 1648 las casas de Cantarranas las compró el rico mercader Juan de Larrumbe, por 15.000 reales y la carga de tres censos perpetuos, a los herederos de Martín Sánchez de Aranzamendi. También adquirió "dos casillas accesorias a ellas que están metidas e incorporadas en las dichas casas principales", procediendo a su reedificación para la cual invirtió mucho dinero en obras de nueva fábrica. Uno de los censos

[83] El título de marqués de Usátegui fue otorgado en Nápoles por el futuro Carlos III de España a D. Francisco Alonso de Usátegui Bolero. Su nieto D. Francisco de Paula Alonso de Usátegui, vizconde de la Rambla, recibió el título en 1788 y fue padre de D.ª Francisca de Paula Alonso de Usátegui e Igual, que casó en 1803 con D. Fernando Liñán y Dolz de Espejo.

[84] AHPV, leg. 15891, fol. 978.

[85] El mercader Sánchez de Aranzamendi arrendó el 8-VIII-1603 al rejero Juan del Barco una casa en la Rúa Oscura (AHPV, leg. 1289).

con que se hallaban gravadas las principales estaba constituido en favor del mayorazgo de Diego de Mudarra que por entonces poseía D. Gregorio de Tovar, marqués de Castro Torres. De las dos casas accesorias una se denominaba "del horno"[86].

Originario de la villa de Icazteguieta (Guipúzoca), Juan de Larrumbe era hijo de Pedro de La Rumbe y de María Miguel de Irazusta, y estuvo casado con D.ª María García de Alvar. Tuvo por hijos a: D.ª Manuela, casada con el licenciado Diego Carranza; D.ª Ventura, esposa del abogado D. José Gutiérrez del Mazo; D.ª Teresa, monja trinitaria en San Bartolomé, José (de la Concepción), carmelita descalzo; D. Juan Antonio, casado con D.ª Catalina de Quiroga Inozeda, regidor; y D. Manuel, canónigo de la Catedral.

Ejerció como pagador de la hacienda del duque de Híjar y estableció dos mayorazgos y unas memorias pías en la parroquia de San Miguel, según dejó ordenado en su testamento redactado en 9 de julio de 1670. D. Juan vivía en sus casas de la calle Cantarranas y en ellas falleció el día 5 de agosto de 1676[87].

En tiempos de Canesi sus casas pertenecían al nieto del regidor, D. Alfonso Antonio de Larrumbe y Eleyzalde, y como no tuvo sucesión el mayorazgo lo heredaron sus sobrinos, hijos de D.ª Petronila de Larrumbe, viuda de D. Manuel Junco Cisneros (m. 1738), oidor de la Chancillería y miembro del Consejo Real de Castilla[88].



Calle de Cantarranas (hoy Macías Picavea) con la situación de la casa del regidor Larrumbe y Eleyzalde en el plano de Bentura Seco (1738).

En el *Catastro* de Ensenada se indica que D. Alonso de Larrumbe poseía su casa principal en la calle de Cantarranas, con piso bajo, principal, caballeriza y cochera, cuyas medidas se estimaron en 57 por 44 varas (= 47,31 x 36,52 m), calculándose su

86 Además adquirió a diferentes comunidades y particulares otras cuatro casas en la misma calle de Cantarranas "que están juntas y continuas y pegadas a las dichas casas principales y las hizo y edificó". También compró a D.ª Sebastiana de Aranzamendi "una casa y jardín, fuera del puente mayor, pasado el convento de San Bartolomé".

87 En el antiguo templo de San Ignacio (hoy San Miguel), al pie del presbiterio, existe una lápida funeraria con escudo y la inscripción: "Este entierro y Sepultura es/ de Juan de Larrumbe hijo de/ la Cassa y Solar de Larrumbe/ en la muy noble y leal Provin/ cia de Guipuzcoa, en Viz/ caya y de Doña María Gar/ cía de Albar su muger y de/ sus hijos y sucesores pusose/ esta lossa año de /1660".

88 CANESI, N.: fol. 330v°. D. Manuel Junco y Cisneros (1669?-1738), nació en Valderas (León), hijo de Jerónimo Junco y de D.ª Ana de Cisneros, vecinos de Astorga. Colegial del de Oviedo (1690), fue fiscal y oidor de la Chancillería de Valladolid, corregidor de Guipúzcoa (1725), regente de Navarra (1728) y Consejero de Castilla (1731). Hijos: D. Juan Domingo, D. Manuel, D.ª María Ignacia, D.ª Manuela, D.ª Micaela, D.ª Baltasara y D.ª Josefa.

alquiler en 1.600 reales; lindaba con casa propia de la Sacramental de Santiago y con la desaparecida callejuela de Madrigal[89].

En el siglo XIX la casa debía pertenecer a D. Miguel Herrero López porque en 1853 la cofradía Sacramental de la parroquia de San Miguel y San Julián le puso pleito al resistirse a pagar la hipoteca que las memorias pías fundadas por D. Juan de Larrumbe tenía sobre "la casa que por justos títulos posee D. Miguel Herrero, denominada del Sacramento, sita en la calle de Cantarranas nº 13 antiguo y 22 moderno, que linda por la derecha con otra de D. Miguel Díaz, por la izquierda con casas de José Sirtel y otros y por lo accesorio con otras de D. Justo Caco Pardo"[90].

El año anterior D.ª Luisa Ubis, viuda de D. Justo Caco Pardo, como dueña de la casa nº 13 de la calle de las Damas, cedió a D. Miguel Herrero los derechos que su casa tenía sobre una callejuela cerrada, situada detrás de su jardín "la cual es de servidumbre común a la casa expresada y a otras con quienes la calleja confina y entre ellas la que al presente pertenece a D. Miguel Herrero López, sita en la calle Cantarranas nº 22". D.ª Luisa renunció a su derecho de entrada y salida desde el jardín de su casa "a la callejuela referida e igualmente al de paso y al de salida a la calle de la Rúa Oscura", mientras que D. Miguel se comprometió a "conservar, reparar, renovar y limpiar a su costa el sumidero en forma de mina que hoy existe en dicha callejuela y el conducto que viene a él desde la pared del jardín de D.ª Luisa Ubis", e incluso si por razones "de policía urbana se prohibiese por cualquier autoridad la existencia de dicho pozo sumidero o depósito de aguas inmundas... se entiende obligado el mismo D. Miguel o sus sucesores a sustituirle con una alcantarilla a la Esgueva"[91].



Dibujo del escudo [desaparecido] publicado por Agapito y Revilla de la casa que perteneció al regidor Larrumbe.

Esta casa tuvo que ser la que Agapito y Revilla señala en el nº 11 de la calle de Cantarranas: "es casa grande de aspecto muy señorial, y en el extremo derecho del piso principal hay un escudo con castillo de una torre, lleva bordura lisa y está coronado con yelmo entre banderitas, una a cada lado. Aparece puesto sobre una cruz de Calatrava o Alcántara"[92]. Según Martín González presentaba el aspecto típico de las viviendas postherrerianas: "Es alargada

89 fol. 317vº.

90 AHPV, leg. 15831, fol. 438.

91 En esta callejuela se construyó en 1840 "a costa y para uso de los comparecientes, un depósito sumidero en forma de mina para recibir las aguas inmundas mayores y menores, y los conductos necesarios para que desde cada casa pudiesen ir al depósito común", cfr. AHPV, leg. 15903, fols. 299 y ss.

92 Heráldica, BSAA, 1945-1946, p. 62.

y labrada toda en piedra, con una serie de portaditas adinteladas sobre zapatas con adornos herrerianos. El balcón que hay sobre ellas es largo y espacioso. En una esquina hay escudo que tiene castillo sobre cruz de Calatrava". No obstante este autor consideró que no podía ser la misma de los Larrumbe porque sus medidas no casaban con la de estos[93], a pesar de que la heráldica que poseía su escudo (torre con dos puertas) coincidía con las armas de los Larrumbe, originarios de Eleizalde (Guipúzcoa) que probaron su nobleza en la Orden de Alcántara.

Casa del regidor don Francisco Vega Colmenares

c/ Leopoldo Cano. Antigua casa de la Cruz Roja.

El edificio que hasta los años 1950-1955 sirvió de sede a la organización humanitaria Cruz Roja perteneció, al menos desde el siglo XVIII, a la familia Vega Colmenares, originaria del lugar de Colmenares (Palencia).

D. Pedro de la Vega Colmenares, casado con D.ª Manuela de Quintanilla, había sido escribano de cámara de la Chancillería y su padre tuvo el mismo oficio de escribano en Ampudia[94]. Su descendiente el regidor D. Francisco de la Vega Colmenares, secretario de bienes secuestrados por el Santo Oficio (m. 1709), y su esposa D.ª María de la Bárcena Ludeña (m. 1727) fueron padres de Francisco José, Joaquín Francisco (canónigo), Juan Manuel (sacerdote), Manuela Josefa (que casó con el relator Matías Francisco Trelles), Francisca y Antonia que se casaron respectivamente con los hermanos D. Juan Antonio y D. Manuel Arenzana.

El primogénito, D. Francisco José de la Vega Colmenares, señor de los lugares de Sta. M.ª de Bertoa y Villanueva del Orrente, regidor preeminente y alguacil mayor de millones de la ciudad de Tuy, y regidor de Valladolid, se casó en primeras nupcias con D.ª Margarita de Cubillas y de la Torre y, al enviudar, con D.ª M.ª Josefa Verdugo.

A mediados del siglo XVIII la familia, que poseía además una casa de campo y otras en la calle de la Sortija, Sacramento, Teresa Gil y lugar de La Cistérniga, habitaba su vivienda principal de la calle de Las Damas (hoy Leopoldo Cano), la cual se componía de planta baja, principal y bodega, medía 14 por 45 varas (= 11,62 x 37,35 m), confrontando con casa de Juan Bayón y con otra de los herederos de Bernardo Egea[95].

Su hermano, el sacerdote D. Juan Manuel de la Vega Colmenares (m. 1771), gozaba también de una casa en la esquina de la calle de Las Damas, gravada con un censo a favor del convento de San Francisco, y en ella vivía. Medía 21 por 27,5 varas (= 17,43 x 22,80 m) y confrontaba con otra casa suya, perteneciente a la capellanía fundada

93 *La arquitectura doméstica*, p. 28. Indica que estuvo señalada con el nº 60 pero en realidad este número corresponde al del dibujo de Agapito y Revilla.

94 AHPV, leg. 2314, fol.1179 y ss.

95 fol. 873vº. Tuvo por hijos a Manuel, José Mauricio y Joaquín. AHPV, leg. 3550.



Casa del regidor don Francisco Vega Colmenares en la c/ Leopoldo Cano, en dirección a la plaza de los Arces.

en la catedral por D. Jerónimo Zapata, situada en la Rúa Oscura que estaba gravada con un censo a favor de la iglesia de la Antigua. La había comprado al capitán D. Francisco Alonso de Usátegui y en ella había vivido el cirujano D. Beltrán Ferrier[96].

Todavía a comienzos del siglo XIX, D. José de la Vega Colmenares, teniente de navío, y sus hermanos D. Pedro, capitán ingeniero, y D. Manuel (m. 1802), alférez, cuando fallecieron sus padres D. Marcelo y D.ª Paula Modoya vendieron un carral y cinco cubas procedentes de la bodega de la "casa mortuoria sita en la calle de las Damas"[97].

96 AHPV, leg. 3632, s.f. que medía 8x12,5 varas = 6,64x10,39 m.

97 AHPV, leg. 12055, fol. 33.



La colección de pintura florentina del monasterio de las Descalzas Reales

Juan Alfonso León | Historiador del arte

La Desamortización en Valladolid: patrimonio mueble

José Ignacio Hernández Redondo | Conservador de museos. MNE

A propósito del retablo de Santa Teresa de Diego Valentín Díaz

Manuel Arias Martínez | Universidad de Valladolid



La colección de pintura florentina del monasterio de las Descalzas Reales

Pintura toscana para una reina de España

Juan Alfonso León | Historiador del arte

Florencia, prototipo de ciudad-estado del Renacimiento, se convirtió a mediados del siglo XVI en la capital de un dominio extenso que ocupó buena parte del territorio noroccidental de la península italiana. El país de los antiguos etruscos devino, andando el tiempo, en una región con acusada personalidad propia: la Toscana. Una rama colateral de la familia Médicis consiguió dar entidad política a lo que ya era una realidad geográfica y cultural cuando Pío V reconoce a Cosme de Médicis como gran duque de Toscana en 1569. Pero ya desde antes, y especialmente a partir del matrimonio de Cosme I con Leonor –hija del virrey de Nápoles, Pedro de Toledo–, se habían establecido las bases de una política de alianzas entre la monarquía hispánica y el futuro gran ducado, que se acabaría convirtiendo en aliado estratégico destacado de la política española en Italia.

Dos hijos de Cosme I se sucedieron en la jefatura del ducado, Francisco I, muerto sin descendencia masculina en 1587, y Fernando I, que había sido ordenado cardenal a los catorce años, condición esta que tuvo que abandonar al contraer matrimonio con Cristina de Lorena en 1589. La muerte de Fernando en 1609 llevó al trono a su joven hijo Cosme, quien había contraído matrimonio un año antes con

María Magdalena de Austria. En política exterior Cosme II recuperó la sintonía con la casa de Habsburgo, cerrando así un paréntesis histórico caracterizado por el giro de su padre a favor de los intereses de Francia. No podía ser de otra manera, su matrimonio con la hija del archiduque austríaco Carlos II de Estiria le convertía además en cuñado de Felipe III de España. Este había contraído matrimonio en 1598 con Margarita de Austria, tercera hija del mencionado archiduque y de María Ana de Baviera, nacida en Graz en 1584. Como consecuencia de todo ello el gran ducado de Toscana se erigió en enclave estratégico esencial, dada su posición intermedia y equidistante, de los intereses italianos de las dos ramas principales de los Habsburgo.

Esta sintonía basada en el parentesco, además de propiciar las esperadas complicidades políticas, sirvió también para favorecer el flujo de obras de arte y objetos suntuarios desde la muy sofisticada Italia a la península ibérica. Los Médicis no eran ajenos al efecto que las ricas manufacturas florentinas podían obrar en el terreno diplomático a la hora de agradar a la corte española. Una corte que en 1601 se estableció en Valladolid como consecuencia del ascendiente del duque de Lerma sobre la voluntad del monarca. A partir de enero de ese año, y en el corto período de un lustro, Valladolid experimentó una transformación sin precedentes, duplicó su población, vio cómo se erigían numerosos conventos y monasterios para dar cabida a las distintas órdenes que buscaron en la ciudad acomodo, al tiempo que nobles y altos funcionarios hacían lo propio con sus residencias. Por aquel entonces, el entorno de la actual plaza de san Pablo, conectada por la Corredera con la plaza mayor, adopta un aire escenográfico acorde con su nueva función representativa. Aquellos años vinieron caracterizados por la celebración continuada de ricos fastos y vistosas ceremonias empleados al servicio de la propaganda de una monarquía que pretendía con ello dar una proyección visible de su grandeza. La estancia en la ciudad, en esas fechas, del portugués Tomás Pinheiro da Veiga, le facultó para dar testimonio pormenorizado de todo lo que conoció en su obra *Fastiginia.*

La joven reina de España no tardó en demostrar su carácter piadoso e inclinación a la caridad, virtudes acordes con su estricta educación católica contrarreformista, promoviendo en primera persona la fundación o engrandecimiento de monasterios y conventos en los lugares que habitó, fundamentalmente en Valladolid y en Madrid.

Hasta la ciudad del Pisuerga había llegado en 1552 una comunidad de franciscanas descalzas, venidas desde Villalcázar de Sirga por iniciativa de los condes de Osorno. Estas religiosas se instalaron en varias casas nobles ubicadas frente a la Real Chancillería, adquiridas para dotar el monasterio. La incipiente fundación pasó en 1595 a depender del patronato concertado con don Francisco Enríquez de Almansa y doña María de Zúniga y Velasco con renta anual de doscientos mil maravedíes. Sin embargo, la llegada de la corte a Valladolid frustró la voluntad del matrimonio, que tenía planeado construir un templo anejo en cuya capilla mayor establecer su enterramiento. Los propios monarcas pasaron a interesarse por el monasterio convirtiendo su edificación en empresa real a instancias de la soberana. De este modo, gracias a tan egregio patronazgo, recayó sobre el arquitecto real Francisco de Mora el diseño de la traza del conjunto, incluyendo templo, claustro y dependencias anejas. La



Retablo Mayor.

ejecución de la obra fue encomendada a Diego de Praves, maestro mayor de las obras del rey en Castilla. La construcción se abordó de forma sencilla, con fábrica de ladrillo, reservando la piedra para la portada de la iglesia y los zócalos. El claustro, sencillo, dispuesto conforme al orden toscano, se organizó en dos galerías de cinco arcos por cada lado. En 1615, coincidiendo con su finalización, se ratifica el patronazgo real sobre el monasterio. Pero lamentablemente para este la corte había vuelto a Madrid ya años atrás, concretamente en 1606, y un lustro después, en 1611, la reina Margarita había muerto prematuramente tras dar a luz por octava vez.



La Coronación. Fabrizio Boschi.



El abrazo en la Puerta Dorada. Nicodemo Ferrucci.

Ahora bien, con la corte cerca o sin ella, ninguna fundación de esta naturaleza descuidó nunca el ornamento y el servicio del culto; al contrario, cuidados programas doctrinales eran bien definidos antes de proceder al encargo de obras de arte, mobiliario u objetos litúrgicos. A estos efectos, en el caso que nos ocupa, tuvieron especial importancia los lazos familiares descritos anteriormente. Los grandes duques de Toscana recurrían al regalo como herramienta diplomática y a este fin no dudaban en recabar el consejo de aquellos que mejor pudieran orientarles en materia de gustos y aficiones de los destinatarios de sus presentes. Esta práctica está bien documentada. Es conocido, por ejemplo, que el embajador florentino Orazio Della Rena escribió en 1605 a su soberano una carta que encabezaba *Relazione ultima segreta…* incidiendo en el gusto de Felipe III por la caza y sugiriendo la conveniencia de regalarle armas u objetos propios de esta actividad. Por el contrario, en el caso de la reina dirá: "Pueden mandarse a la Reina cuadros, y pinturas de devoción de diferentes clases, pero de mano de pintor célebre, y serán bienvenidas porque mucho le agrada adornar su Oratorio donde ha reunido bastantes".

Pues bien, el estudio de la documentación que describe los "donativos" efectuados por los grandes duques de Toscana entre 1606 y 1610 ha permitido conocer con precisión el origen de buena parte del patrimonio pictórico de las Descalzas Reales de Valladolid. En estas relaciones se hace constar que, en mayo de 1610, Cosme II asesorado por su madre, Cristina de Lorena, encarga un número considerable de lienzos "para la reina de España para un monasterio que está haciendo". Los encargos implican a una veintena de artistas, miembros de la escuela toscana, a los que



Adoración de los pastores. Francesco Mati.



La Huida a Egipto. Giovanni Bilivert.

se les consignarán los temas a tratar según un concreto programa iconográfico en cuya definición ha participado la propia reina Margarita. Son todos, por descontado, cuadros de temática religiosa, pues su destino es estimular el culto en un convento de clausura. Los dedicados a la Vida de la Virgen conforman un grupo destacado dentro del conjunto y su destino era conformar el programa iconográfico del retablo mayor de la iglesia en coherencia con la advocación del templo. La Pasión de Cristo constituye un segundo ciclo, mientras que el resto de las obras representan tanto imágenes afines al discurso contrarreformista (La Sagrada Familia, el Ángel de la Guarda), como otras de santos y santas cuya presencia en el convento está justificada bien por su vínculo con la orden franciscana descalza, bien por tratarse de los santos con los que comparten onomástica los protagonistas de la historia que nos ocupa: san Felipe, santa Margarita, santa Cristina, santa María Magdalena, etc. El total de obras encargadas superaba la treintena.

Entre mayo de 1610, momento en que se "ordenan" las obras, y su salida con destino a España pasa poco más de un año. En el verano de 1611 los lienzos ocupan ya su lugar en las tres cajas en las que se embarcarán. Para resolver la empresa artística en tan poco tiempo se recurrió a repartir el trabajo entre un grupo numeroso de pintores con la consecuente diversidad de estilo y la lógica desigualdad en cuanto a factura y calidad. Esta urgencia debió repercutir además en la conservación de los lienzos, pues algunos se describen ya como dañados en el momento de su llegada.

Los nombres de los pintores reclutados figuran en el documento custodiado en la *Guardaroba Medicea*, que describe lo que parece el encargo inicial. A esta lista primera de





La Anunciación. Giovanni Bilivert.

Santa Clara. Donato Mascagni.

artistas se añadirían algunos nombres posteriormente. Con ellos también se engrosa la lista de temas a reflejar en las pinturas. Además algunos artistas reciben más de un encargo. Se trata, en definitiva, de un heterogéneo grupo de artistas pero pese a ello, o quizás debido a ello, perfectamente representativo del contexto pictórico del *Seicento* florentino. Florencia, la ciudad que había dado origen al Renacimiento y que durante dos siglos lideró la renovación plástica europea, el lugar donde se habían gestado las obras maestras más relevantes del período, había terminado por ceder el testigo de la vanguardia artística. La escuela florentina que tenía en el dominio del dibujo su principal virtud se mantenía anclada en unos modelos excesivamente estereotipados, poco apropiados para la renovación expresiva que estaba ya en marcha y que tenía en el empleo del color su recurso más eficaz.

En consecuencia, pocos son los nombres propios que han alcanzado reconocimiento más allá de los círculos de especialistas. La forma de concebir la creación en este momento está, por lo general, bastante emparentada con los oficios artesanos en los que Florencia se ha especializado de forma casi industrial: manufactura de tapices, cerámica, muebles con taraceas de piedras duras, etc. Los pintores se agrupan –y protegen– colectivamente en la *Academia del Disegno* y participan conjuntamente en empresas artísticas en las que se abordan extensos ciclos decorativos



Primer escarnio o Improperios. Filippo Tarchiani.



Santa Coleta. Niccolo Betti.

tanto en soporte mural (claustro grande de Santa María Novella, palazzo Pitti) como en soporte textil (series de sargas monocromas para ser colgadas en lugares públicos durante celebraciones religiosas o civiles).

En este contexto la implicación personal de Cristina de Lorena resultó esencial a la hora de que el trabajo se efectuase con la agilidad que sus propósitos diplomáticos requerían. Como consecuencia las obras pronto estuvieron listas para zarpar desde Livorno con destino a Cartagena, llegando a Madrid a finales de julio de 1611. Desde allí, el embajador toscano, Orso d´Elci, se ocupó de su traslado a El Escorial, residencia estival de la corte española, para ofrecérselas a la reina. Posteriormente el diplomático escribiría a Cristina de Lorena acerca de la impresión manifestada por la reina. Según el relato del florentino, a la soberana española no se le escapó la desigual calidad de las pinturas, mostrándose no obstante agradecida y satisfecha. Nada hacía presagiar que a la joven princesa austríaca convertida en reina de España le quedaban tan solo tres meses de vida. El 3 de octubre Margarita de Austria-Estiria muere como consecuencia del parto del octavo de sus hijos, a los 27 años de edad.

Los cuadros figuran en el posterior inventario del guardajoyas de la reina, reflejados en dos listados, el segundo de los cuales describe ya el mal estado de conservación



San Francisco y Santo Domingo.
Pietro Sorri.



Santa Margarita. Pietro Sorri.

de once de estas obras. Una vez consignados en el guardajoyas de los infantes, al que se incorporan por herencia, los cuadros debieron permanecer en Madrid hasta que un viaje de Felipe III, con estancia prevista en Valladolid, propició la entrega de las obras al monasterio para el que se habían concebido. Es en ese momento cuando Santiago Morán, pintor de cámara del rey, recibió el encargo de acomodar los cuadros en el convento.

Su intervención no está clara, pero es de suponer que se ocuparía de dar el necesario soporte a los lienzos, reparar desperfectos, corregir ciertos aspectos iconográficos y disponer su enmarcado. Ocho de los lienzos (ciclo de la vida de la Virgen) se colocaron en el retablo mayor de la iglesia, ensamblado por Juan de Muniategui, en el que destaca el calvario del ático obra de Gregorio Fernández. El resto del programa iconográfico es totalmente pictórico, lo que emparenta este retablo con los modelos cortesanos madrileños derivados de El Escorial.

Dos retablos más pequeños, colaterales del mayor, están dedicados a san Francisco y a santa Clara. El resto de los lienzos ocuparon su lugar en los espacios más destacados de la vida del monasterio. Coro, antecoro, refectorio, sala *de profundis*, galerías del claustro alta y baja. En total treinta y dos pinturas si se juzga por las que han



San Juan Evangelista. Pietro Sorri.



San Buenaventura. Simone Sacchettini.

llegado hasta nuestros días en el monasterio. De otras cuantas, de las encargadas y pagadas, no se conoce el paradero. Alguna llegó a figurar en el inventario del guardajoyas real pero no se ocultaba su mal estado de conservación. Otras ni siquiera salieron de Italia y quién sabe si fueron pintadas finalmente. En todo caso, esta colección del monasterio de las Descalzas Reales de Valladolid conforma la más completa pinacoteca de pintura florentina del siglo XVII en España.

Todas estas vicisitudes son conocidas gracias al trabajo de historiadores que pudieron acceder a fuentes documentales –en Italia y en España–, que describían desde perspectivas distintas una realidad cultural y artística que no encontró pleno sentido hasta cerrar el círculo de su identificación con la casi desconocida colección vallisoletana, que había permanecido poco accesible tras los muros de la clausura. Faltaba solo una cosa, el estudio científico de los materiales que certificase la veracidad de lo afirmado por las fuentes, al tiempo que permitiese ampliar el conocimiento de las obras. Ese estudio llegó con la actuación promovida por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Con la intervención de restauración se obtuvo un conocimiento directo de los materiales de los que se componen las obras, de su empleo y tratamiento en el proceso de producción y de su devenir y evolución en el tiempo.

Naturaleza material y técnicas de ejecución de la colección de pintura florentina

La colección presenta un conjunto de características comunes en coherencia con las prácticas artísticas propias del momento histórico y otras que vienen determinadas más específicamente por la naturaleza del encargo. El formato es bastante poco homogéneo y si exceptuamos las seis pinturas del ciclo de la Pasión de Cristo, que forman una serie de proporciones similares, el resto demuestran que en su ejecución no estaba prevista una ubicación determinada que exigiese cumplir con unas medidas concretas.

En cuanto al soporte, las pinturas están realizadas sobre tela. Concretamente tejidos de fibras vegetales, esencialmente de lino. Estos lienzos recibieron la oportuna preparación previa a la aplicación de la capa pictórica. El ciclo de La Pasión nuevamente presenta un rasgo caracterizador común al estar ejecutado (excepción hecha de El Prendimiento) en un tejido conocido como “mantelillo de Venecia”, que compone un lienzo tupido de hilo fino. El resto de las pinturas tienen otro soporte de tipo tafetán con desigual calidad de tejido.

Atendiendo a la ejecución pictórica, el estudio de los estratos muestra, en lo esencial, una técnica similar en la mayor parte de las obras. No obstante, la diferencia de manos, técnicas y modos de ejecución, propios de cada artista, se materializa en detalles de apariencia diversa y muy significativamente en la generación o no de determinadas alteraciones con el paso del tiempo.

La preparación de los lienzos es similar en la mayoría de los casos. Una capa inicial de calcita y tierras, aglutinadas al temple de cola animal. Por encima, una segunda capa, oscura, de tierras aglutinadas en aceite de linaza, contribuye a impermeabilizar el sustrato.

A continuación las capas pictóricas se aplican siempre al óleo de aceite de linaza, superponiendo capas de color con mayor o menor corporeidad según conveniencia, y veladuras transparentes para obtener los detalles de modelado, juego de luces y matices. Por lo general no aparecen en los cuadros restos de haber sido barnizados. Para su protección se recurrió, en algunos casos, a aplicar superficialmente aceite de linaza refinado, con el fin de conseguir una película protectora que no oscureciese con el tiempo como ocurría con los barnices que empleaban resinas. En cuanto a los pigmentos más presentes en la serie están las tierras ocres, sienas, rojas y verdes; pardo orgánico, negro carbón, albayalde, calcita, yeso, bermellón, laca roja, azurita, lapislázuli, añil, verde de cobre, oropimente, laca amarilla, esmalte de cobalto y minio de plomo.

Todas las pinturas se sustentan sobre los bastidores construidos en el momento de la instalación de la colección en el convento. Se trata de sólidas estructuras de carpintería, armadas en madera de conífera, consistentes en un bastidor reforzado por travesaños, completado por cuarterones machihembrados para componer una superficie cerrada. Estos soportes se han demostrado muy eficaces a la hora de pre-

servar el reverso de los lienzos frente a la suciedad. No obstante, al desmontar los marcos se ha comprobado que los lienzos están clavados por el anverso, dado que los bastidores se hicieron de dimensiones ligeramente mayores a las que hubiera sido deseable para evitar tensiones innecesarias. En cuanto a los marcos cabe pensar que fueron confeccionados para la instalación de la colección en 1615. Sus molduras son todas muy similares de diseño con el fin de dar cohesión a la serie. La madera está posteriormente policromada, de forma bastante austera, la mayor parte de la superficie es negra y tan solo unos pequeños detalles de oro fino constituyen la ornamentación.


San Juan Evangelista, detalle. Pietro Sorri.

También la instalación de la colección en el monasterio debió llevar aparejada alguna intervención de "restauración". Es evidente que el traslado de las obras en el verano de 1611 expuso las piezas –en el interior de sus cajas– a condiciones extremas de temperatura, lo que sin duda tuvo consecuencias graves, alteraciones químicas de los pigmentos y problemas de cohesión severos. Es ilustrativa la expresión "todos podridos e rotos" con la que se describen, un año después, los lienzos más perjudicados por la mudanza y que llevaría a desechar los cuadros irrecuperables.

Asimismo, cuando Santiago Morán se ocupó de supervisar la distribución de los cuadros en el monasterio vallisoletano, necesariamente debió de ejecutar retoques en aquellas zonas alteradas o dañadas. No obstante, la restauración ha demostrado que los repintes de Morán no fueron más que puntuales y permite desestimar cualquier intento de atribuirle la autoría, si quiera parcial, de algunas de las obras como en algún momento se ha sugerido.

Proyecto de restauración de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León

Alteraciones

Desde 1615 hasta nuestros días las pinturas han experimentado un deterioro continuado fruto de diversas circunstancias. Por un lado el envejecimiento connatural al paso del tiempo. Por otro, la acción de factores muy desfavorables en materia de conservación como su exposición a la radiación solar directa o a la intemperie, especialmente en el caso de aquellas que ornaban las galerías del claustro. Roedores, aves, murciélagos y gatos dejaron corrosiva huella de sus deposiciones en la superficie de la pintura. La acción antrópica, las manipulaciones humanas, también son responsables de ciertas patologías: mutilaciones, arrugas por pliegues inapropiados, repintes groseros, abrasiones, desgarros, etc.

La "Sagrada Cena" mostraba grandes pérdidas que habían afectado incluso al soporte desintegrándolo, especialmente debido a la degradación generada por las deposiciones de gatos sobre el lienzo. En efecto, durante la guerra civil los lienzos se ocultaron, con el ánimo de protegerlos, y a este fin se enrollaron y almacenaron de forma poco conveniente. Este almacenamiento temporal tuvo el efecto de exponer las obras a agentes de deterioro biológico de alto poder corrosivo como el señalado.

En otros momentos fue una decisión de reubicación de algunos de los cuadros la que motivó daños irreversibles. Es el caso de la "Sagrada Familia" y de la "Predicación del Bautista" mutilados por las esquinas superiores de los lienzos y sus marcos para poder empotrarlos en dos hornacinas del claustro.

Repintes. San Buenaventura (detalle). Simone Sacchettini.









Agrietamiento selectivo del color y mutilaciones. Sagrada Familia. Francesco Curradi.

Pérdida de policromías. La Sagrada Cena. Jacopo Chimenti da Empoli.



Las humedades por gotera o inundación han sido determinantes como causa de alteración severa de las policromías en el caso de "Santa Isabel de Hungría" y "San Antón". Toscos repintes, con clara intencionalidad de modificar el aspecto del santo, se observaron en el "San Buenaventura". Y en general, en una medida u otra, todos los cuadros habían sufrido alteraciones físico-químicas derivadas de las condiciones de conservación, distintas según sus técnicas de ejecución y de la mayor exposición a factores medioambientales hostiles.

La intervención de restauración

La restauración de la colección se abordó desde postulados de mínima intervención, aquella que es necesaria para estabilizar el material y recuperar una lectura estética lo más completa posible. La labor del restaurador estuvo guiada por el principio de la discreción haciendo que su labor pase lo más desapercibida posible. Se intervino en cuatro áreas: soportes textiles, soporte lígneos, películas pictóricas y marcos. No es este el sitio para detenerse en la descripción de los tratamientos, pero la bibliografía en la materia puede satisfacer cualquier interés en este aspecto concreto.

A modo de conclusión diremos que la conservación de la colección de pintura florentina ha generado también una transformación radical en el monasterio. La comunidad ha encontrado en las pinturas un motivo de orgullo recuperado, una seña de identidad histórica de proyección contemporánea y un acicate para mantener, restaurar y conservar el conjunto monástico en su totalidad. El desafío ahora es hacer de este monumento un bien suficientemente conocido, divulgado y gestionado eficazmente como recurso patrimonial de excepcional interés.

Listado de artistas y obras que forman parte de la colección

Pompeo Caccini: *La Oración en el huerto* | *Ángel custodio.*

Giovanni Nigetti: *Ecce Homo* | *La Flagelación.*

Cosimo Gamberucci: *La coronación de espinas.*

Manuel Todesco: *San Jerónimo.*

Filippo Tarchiani: *El Prendimiento* | *Cristo de los improperios (Primer escarnio)*

Simone Sacchettini: *San Antón* | *San Buenaventura.*

Francesco Curradi: *La predicación de Juan el Bautista* | *La Sagrada Familia.*

Michelangelo Cinganelli: *Martirio de san Felipe* | *Presentación de la Virgen en el templo.*

Niccolò Betti: *Santa Coleta* | *San Diego de Alcalá.*

Jacopo Chimenti da Empoli: *La Última Cena.*

Pietro Sorri: *San Francisco y Santo Domingo* | *San Juan Evangelista* | *Santa Margarita.*

Bernaldino Monaldi: *Santa Cristina.*
Valerio Marucelli: *Santa María Magdalena.*
Giuseppe Stiettini: *Santa Isabel de Hungría.*
Francesco Mati: *Adoración de los pastores* | *Nacimiento de la Virgen.*
Benedetto Veli: *Asunción de María.*
Nicodemo Ferrucci: *El abrazo en la Puerta Dorada.*
Giovanni Bilivert: *La huida a Egipto* | *La Anunciación.*
Fabrizio Boschi: *La Coronación.*
Donato Mascagni: *San Francisco* | *Santa Clara.*

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Sobre el pintor de cámara Santiago Morán, el Viejo (1571-1626)" en *Anales de Historia del Arte,* 2008, vol. Extraordinario.

GOLDENBERG STOPATO, L.: "Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid y otros regalos a España" en *Glorias efímeras. Las exequias florentinas de Felipe II y Margarita de Austria*, SECC, Madrid, 1999.

JUNQUERA MATO, J. J.: "Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas", *AEA*, 1973.

LEÓN LÓPEZ, A.: "Descalzas Reales: el Legado de la Toscana", en *Cuadernos de Restauración, 1*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007.

– "Pintura italiana para una reina de España", en *Patrimonio* nº 42. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2010.

– "Pintura florentina en el Monasterio de las Descalzas Reales, *R&R*. Revista internacional del Patrimonio Histórico, nº 104, UPV, Valencia, 2007.

MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO, N.: "Restauración de la colección de pintura italiana del monasterio de las Descalzas Reales de Valladolid", en *Cuadernos de Restauración, 1*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007.

URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.): *Valladolid, capital de la corte (1601-1606)*. Valladolid, 2003.

La Desamortización en Valladolid: patrimonio mueble

José Ignacio Hernández Redondo | Conservador de museos. MNE

Sería comprensible que pareciera una obviedad comenzar un artículo señalando la trascendencia del proceso desamortizador de la primera mitad del siglo XIX en el patrimonio artístico español. Muchas de sus consecuencias en aspectos tan diversos como el urbanismo, el destino de edificios históricos, la existencia de museos y la distribución de las obras artísticas, obedecen a lo que se determinó en aquel momento. Por este motivo y también por el gran peso histórico del hecho religioso en España, su discusión sigue manteniendo vigencia a pesar del tiempo transcurrido, ciento ochenta años del más señalado y definitivo capítulo de la desamortización, conocido por el nombre del político progresista Juan Álvarez Mendizábal.

Sin embargo, la reflexión sistemática del mismo se remonta, aunque con las lógicas excepciones, a las últimas cuatro décadas, y para comprobarlo es suficiente consultar la bibliografía especializada[1]. Igualmente ocurrió en el terreno de lo artístico. Fue el profesor Martín González, ilustre académico de la Purísima Concepción y de San Fernando de Madrid, con un artículo publicado en las actas del II Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Valladolid en 1978, quien trazó las líneas maestras en el estudio de tema, que ya calificó como el episodio de más repercusión para el patrimonio español[2].

[1] RUEDA, G.: *La Desamortización de Mendizábal y Espartero en España*, Madrid, 1986.

[2] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Problemática de la desamortización en el arte español", *Actas del II Congreso español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, pp. 15-29. Con este artículo me gustaría hacer un modesto homenaje a la memoria de quien nos abrió el camino a tantos temas, incluido el de la desamortización.

Dejando a un lado a historiadores y especialistas, resulta curioso comprobar que el conocimiento que actualmente se tiene del proceso desamortizador en general y de la etapa de Mendizábal en particular, se debe principalmente a la cuestión artística, cuando en realidad era algo secundario para los legisladores del momento. El propio concepto deja claro que se trataba de una medida esencialmente económica, que perseguía profundos cambios sociales. Se dice que una propiedad está amortizada cuando su venta está prohibida o muy restringida, es decir sustraída al libre mercado. En palabras del recordado jurista e historiador Francisco Tomás y Valiente *la desamortización consistió en la nacionalización (conversión en Bienes Nacionales) y su posterior venta en pública subasta al mejor postor de tierras y otros bienes hasta entonces pertenecientes a las llamadas manos muertas*[3]. Con dichas ventas se pretendía implantar un modelo de propiedad que se consideraba imprescindible para reactivar el dinamismo económico del país y paliar la deuda del Estado, ganando con ello adeptos a la causa liberal, en su mayor parte pertenecientes a las clases media y alta.

El proceso tuvo en España larga duración, con sucesivos avances y retrocesos al son de la coyuntura política y afectó tanto a entidades eclesiásticas como civiles. El propio Tomás y Valiente afirma que *no fue un fenómeno repentino, sino una larga serie de acontecimientos, concatenados entre sí por unos mismos intereses y encauzados por unos textos legales variables*[4]. Es interesante tener en cuenta ese carácter inconstante de la legislación, especialmente cuando se trata de reclamar al Estado con razones jurídicas la titularidad de alguna pieza artística, cosa que en mi parecer carece por completo de sentido y menos cuando se trata de hacerlo con criterios actuales, pero argumentando una legislación que ha perdido su vigencia.

Al relatar el periodo de Mendizábal, el citado historiador afirma también que la *desamortización, como todo drama tuvo también un prólogo*. Él se refería desde el punto de vista de la propiedad de la tierra, pero se puede decir lo mismo y, aún más con respecto al patrimonio artístico, fue un largo drama y tuvo no uno sino varios prólogos, alguno especialmente doloroso como el vandalismo, con desamortización incluida, que se produjo durante la invasión napoleónica.

El inicio: los bienes artísticos de la Compañía de Jesús

La expulsión de los jesuitas, decretada en la Pragmática Sanción por Carlos III en 1767, supuso la primera ocasión en la que, por la importancia de la orden, una parte valiosa del patrimonio de la Iglesia fue separada de sus propietarios históricos. Afortunadamente, la Cédula Real de marzo de 1769, que reglamentaba el destino de los

[3] TOMÁS Y VALIENTE, F.: *El Marco político de la Desamortización en España*, Barcelona, 1971.
[4] *IDEM*, "El proceso desamortizador de la tierra en España", *Agricultura y sociedad*, Nº 7, 1982, p. 11.

bienes de la Compañía de Jesús, reservó de la venta los colegios, templos y objetos de culto, destinándolos a establecimientos públicos. La conversión en parroquias de la mayoría de las iglesias ha permitido que se conserven en ellas un gran número de piezas del cuidado repertorio jesuítico, aunque si se consultan los inventarios se comprueba la elevada cifra de pinturas y esculturas de santos y mártires jesuitas que desaparecieron en este momento[5].

A pesar de que se trataba de una situación que solo afectaba a una orden, la medida ya desencadenó en este momento el movimiento de bienes muebles en Valladolid, y su ejemplo más significativo es el retablo de la actual parroquia de San Miguel. Dos años después de la expulsión de los jesuitas, el rey ordenó la fusión de las parroquias de San Miguel y San Julián y su traslado a la antigua Casa Profesa que la Compañía de Jesús había mantenido bajo la advocación de San Ignacio. El retablo del templo jesuítico, realizado en su mayor parte por Adrián Álvarez, aunque con una interesante participación en el banco de Francisco Rincón y quizás también de Gregorio Fernández, se modificó con un excelente conjunto de esculturas, trasladadas en 1775 desde la primitiva iglesia de San Miguel, que sin duda se encuentran entre las mejores obras del primer estilo del propio Fernández[6].

Sin embargo, como recoge Urrea, el enorme patrimonio que se reunía con la fusión hizo también necesario que se destinaran piezas a otros templos de la ciudad. Entre ellas cabe destacar el Calvario que se ha conservado en la iglesia de San Andrés, del que son particularmente conocidas las tallas de la Virgen y San Juan por su utilización desde hace ya varias décadas en la composición de un paso procesional, en uno de los numerosos ejemplos en los que se emplean para ese fin imágenes de altar durante la Semana Santa vallisoletana.

La expulsión de los jesuitas determinó igualmente movimientos de obras de arte mueble en otros edificios pertenecientes a la orden, tanto en la ciudad como en la provincia. A la iglesia del Colegio de San Ambrosio se trasladó la parroquia de San Esteban, emplazando en el retablo mayor la imagen del titular, al tiempo que se enajenaba una parte importante de las piezas que se albergaban en la sede anterior del templo parroquial[7]. El resto de las dependencias se cedieron para el Colegio de Escoceses, lo que permitió que se conservaran una gran parte de los objetos que pertenecían a los jesuitas, en este caso incluso acrecentados con obras precedentes de la antigua sede del colegio de Escoceses en Madrid[8].

5 REBOLLAR ANTÚNEZ, A.: "La sacristía del colegio jesuítico de San Ignacio de Valladolid. Espacio, ornato y contenido artístico", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 49, 2014, p. 44. En este artículo se mencionan entre las piezas desaparecidas en el antiguo colegio de San Ignacio de Valladolid 15 retratos de generales de la Compañía, 10 cardenales y 6 escritores, más un abundante conjunto de pinturas sobre cobre de temática religiosa.

6 URREA, J.: *Retablo mayor de San Miguel de Valladolid*, Valladolid, 2007.

7 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *Monumentos religiosos de la Ciudad de Valladolid*, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, T. XIV, parte primera, Valladolid, 1985, p. 320.

8 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y DE LA PLAZA SANTIAGO, F.J.: *Monumentos religiosos de la Ciudad de Valladolid*, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, T. XIV, parte segunda, Valladolid, 1987, p. 309.



Capilla del Relicario. Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo.

Aunque la normativa pretendía garantizar la conservación, las circunstancias futuras produjeron grandes pérdidas en el patrimonio arquitectónico de los colegios, de los que en muchos casos solo pervivió el templo. Así sucedió con el Noviciado de San Pedro y San Pablo de Medina del Campo, del que solo se mantuvo la iglesia convertida en parroquia de Santiago. De hecho hemos de considerar una feliz casualidad que un espacio tan característico de la orden como es la capilla relicario, repleta de obras de arte, haya llegado a nuestros días, aunque sea en condiciones lamentables, solamente por su emplazamiento al estar adosada a la cabecera del templo.

Otro tanto sucedió con el noviciado de Villagarcía de Campos, del que solo quedó la iglesia, la zona de la sacristía y la capilla del relicario, porque se mantuvo al culto prácticamente de forma continua gracias a la dotación de capellanes del clero secular. El colegio ya debía haber perdido gran parte de su patrimonio cuando fue ocupado por los franceses, al menos por lo que respecta a piezas de oro y plata, que siempre eran las primeras expropiadas. En 1783 la Junta Municipal, encargada de la administración de los bienes de los jesuitas por orden de los señores del Real Consejo, había publicado una lista de las alhajas de oro y plata del Colegio de San Luis, entre ellas varias de las donadas por la fundadora Magdalena de Ulloa, señalando precio y condiciones para la subasta[9].

[9] PÉREZ PICÓN, C.: *Villagarcía de Campos* ,Valladolid, 1982, p. 407.

La invasión napoleónica y la desamortización de José Bonaparte

Entre la expulsión de los jesuitas y la guerra de la Independencia española hubo alguna medida que afectó a instituciones como casas de misericordia, hospicios, cofradías y hospitales, decretada durante la llamada *desamortización de Godoy*, en 1798. Esta orden supuso el principio del fin del patrimonio artístico que custodiaban dichas instituciones, desde ese momento desprovistas de los medios económicos que permitían su existencia[10]. Sin embargo, para el aspecto que aquí se trata tuvo una incidencia muy superior la invasión napoleónica y la consiguiente legislación desamortizadora de José I Bonaparte.

Se puede afirmar que durante los años de dominación francesa ya se iniciaron varias de las directrices que caracterizarían la política artística del siglo XIX, incluida la supresión primero parcial y luego total de las comunidades del clero regular, con la confiscación de sus propiedades, la desacralización del arte religioso y la consideración de estos bienes como patrimonio estatal, e incluso la necesidad de hacer inventarios de los mismos.

Las pérdidas en el patrimonio eclesiástico durante este periodo tienen la doble causa de la propia situación bélica y de la legislación desamortizadora decretada por José Bonaparte, al establecer, en agosto de 1809, la desaparición de todas las órdenes regulares, dando un plazo de quince días para abandonar los edificios. Los daños materiales en los conventos españoles fueron cuantiosos, especialmente en las dos Castillas y Aragón. Se ha calculado que casi la mitad de ellos resultaron a partir de entonces inhabitables y en muchos casos totalmente destruidos. En la política bonapartista estuvo presente desde el principio la intención de apoderarse de los bienes eclesiásticos, especialmente del clero regular, justificándolo con la intención de sanear la economía del Estado, aunque al mismo tiempo se pretendía eliminar el principal foco de resistencia al dominio del invasor.

Por razones de espacio, sería imposible hacer una relación exhaustiva de lo sucedido en Valladolid entre los años 1808 y 1813 con relación al patrimonio artístico, un periodo extremadamente difícil para la ciudad por el papel logístico que desempeñó como cuartel general de las tropas napoleónicas. Por otro lado, gracias a sucesivos trabajos de María José Redondo, el tema está minuciosamente estudiado[11]. Por este motivo, me limitaré a dejar constancia con algunos de los ejemplos más significativos de las numerosas pérdidas que ya sufrió el patrimonio vallisoletano algo más de veinte años antes de la Desamortización de Mendizábal.

[10] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Ob cit.*, nota nº 2, p. 15.

[11] REDONDO CANTERA, M. J.: "La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial: Valladolid, 1808-1813", *Academia*, nº 73, 1991, pp. 255-290. *Idem*, "Los inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la guerra de la Independencia", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* T. LVIII, 1992, pp. 497-509. *Idem*, "Pérdidas de la platería vallisoletana durante la guerra de la Independencia", *Idem*, T.LIX, pp. 491-501.

En varios conventos ni siquiera hubo lugar a la expropiación posterior de obras por los saqueos realizados al entrar en la ciudad. De hecho la conservación de algunas pocas piezas se debe a apresurados traslados a otros lugares. Este fue el caso de la escultura de Jesús Nazareno, antigua imagen titular de la cofradía de la misma advocación fundada en el convento de San Agustín[12]. La resolución favorable al convento del pleito que suscitó la marcha de la cofradía a una sede propia en 1676 obligó a la cofradía a realizar una copia y devolver la talla a San Agustín, donde permaneció al culto hasta la invasión napoleónica. Al entrar los franceses en Valladolid, tras la batalla de Cabezón, la soldadesca decapitó y destrozó varias esculturas en el convento, pero el Nazareno se salvó gracias a su traslado, primero a la parroquia de San Nicolás y posteriormente a la Catedral, donde se instaló en el oratorio de la sacristía. Allí permaneció hasta 1827 cuando fue devuelto al convento, para pocos años después pasar al Museo.



Retrato de Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura.

Otra de las piezas salvadas de verdadero milagro y que con el paso del tiempo terminó desempeñando un importante papel en el Museo, es el retrato de Gregorio Fernández. Gracias a José Berdonces, canónigo de la catedral, secretario de la Academia de la Purísima desde 1803 y bibliotecario de la Universidad, ha llegado a nuestros días el único testimonio que nos permite poner un rostro al ilustre nombre del escultor gallego. Aunque comenzó colaborando como subdelegado del Colector General de Conventos, siempre con la intención de evitar pérdidas, terminó dimitiendo y teniendo que huir de la ciudad por temor a represalias[13]. Al menos su autoridad inicial debió permitirle arrebatar personalmente el retrato a los franceses, que ya lo habían sacado del con-

[12] HERNÁNDEZ REDONDO, J. I.: "La primitiva imagen titular de la cofradía de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid", *Boletín informativo Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, nº 25, Valladolid, 2008, pp. 12-17.

[13] REDONDO CANTERA, M. J.: "La política bonapartista....", *Ob cit.*, nota nº 11, pp. 271-273.

vento del Carmen Calzado, y lo guardó hasta llevarlo a la Academia en 1818, donde estuvo durante mucho tiempo en su sala de juntas[14].

A causa de dicho vandalismo, especialmente en los momentos iniciales, cuando en agosto de 1809 se comenzó la realización de inventarios se hizo constar en un informe previo que los bienes de los monasterios de San Agustín, Carmen Descalzo y del Colegio de San Gregorio habían sido robados o destruidos. En la relación tampoco se incluyeron conventos tan importantes como San Pablo o Nuestra Señora de Prado, que habían sido suprimidos meses antes. En cuanto al arte mueble, las mayores pérdidas se produjeron en la platería religiosa. La noticia de la llegada el 17 de julio de 1809 al Palacio Real de Valladolid de seis carros cargados de alhajas de oro y plata y otros efectos solamente del monasterio de la Santa Espina, recogida en una crónica de lo sucedido en la ciudad durante estos años, es suficientemente ilustrativa[15].

Probablemente el ejemplo más revelador es el del convento de San Pablo, confiscado por decisión del propio Napoleón al ser acusada la comunidad de encubrir a los asesinos de un oficial francés en las inmediaciones del Palacio Real de Valladolid, donde se alojó el Emperador entre el 6 y el 17 de enero de 1809. Al parecer fue el propio Napoleón quien se llevó las joyas más preciadas del mismo, entre ellas un relicario de la espina de la corona de Cristo, que según lo describe un dominico exclaustrado era todo de oro y pesaba catorce libras. Incluso se atribuye al Emperador la frase *la espina para los frailes, la peana para mí*, aunque desconocemos su fiabilidad histórica. Junto a esta pieza se anota entre lo arrebatado al convento doce cálices de oro, trecientos ramilletes de plata, dos bustos relicarios de Santo Domingo y Santo Tomás y el paño rico del túmulo del duque de Lerma, bordado en oro[16].

Pero no solo llamaron la atención de los franceses las piezas de orfebrería. Dos meses después de la supresión del convento, el delegado de la Comisión Imperial de Secuestros, Luis Rieux, determinó el envío a Madrid de la famosa Cabeza de San Pablo, firmada por Juan Alonso Villabrille y Ron. Su destino sería el museo que se proyectaba fundar con propiedades de los conventos suprimidos y, para garantizar su conservación hasta que fuera requerida, ordenó su depósito en la Real Academia de la Purísima Concepción[17]. Afortunadamente el viaje a Madrid no se llevó a cabo y posteriormente fue devuelta al convento, de donde se recogió en los primeros traslados a raíz de la desamortización de Mendizábal, momento en el que fue calificada como obra excelente y volvió a ser depositada en la Academia a la espera de la inauguración del museo, donde siempre ha sido destacada como una de sus piezas más singulares.

14 GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C.: *Datos para la historia biográfica de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1893, p. 182.

15 GALLARDO, F.: *Noticia de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid. Año de 1808 y siguientes. La guerra de la Independencia*, Edición facsímil de D. Juan Ortega y Rubio, Valladolid, 1886, p. 62.

16 PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.: *Temas vallisoletanos del siglo XIX*, Valladolid, 1976, p. 30.

17 REDONDO CANTERA, M. J.: "La política bonapartista....", *Ob cit.*, nota nº 11, p. 263.

Otro de los edificios fuertemente afectados fue Colegio San Gregorio. El relato que realiza el padre Domingo Díaz, buen conocedor del estado anterior del edificio, supone una triste crónica del efecto que causaba a quien estuvo ausente del mismo entre los años 1806 y 1815: *veo este mi Colegio denegrido, destrozado en gran parte destruido y arruinado*. Lo que más le impresionó fue el estado en que encontró la capilla sepulcral de su fundador, en la que había admirado años antes el retablo de Gil de Siloe, el segundo sepulcro de Fray Alonso de Burgos, obra de Felipe Bigarny, cuyos restos al parecer fueron a parar a la Catedral, dejándolos a la intemperie hasta quedar inservibles, y otras obras que la embellecían, entre las que se encontraban las piezas de plata y las ropas de culto: *yo he tenido que ver toda aquella gloria deshecha, toda aquella riqueza perdida y toda aquella magnificencia arruinada; yo he visto aquel sepulcro abierto o bóveda llena de estiércol y paja, y los huesos del fundador rodando por aquel suelo entre los pies y la basura, y ruinas por todas partes; yo vi el gran hueco que ocupó por tantos años la reja que era un prodigio de arte, yo en fin que cuando volví a este mi Colegio en Abril de 1815 a cualquier parte que me volvía no veía sino escombros*[18] .

La destrucción del mencionado retablo es sin lugar a dudas una de las más dolorosas en toda la historia del patrimonio artístico vallisoletano. Tan solo podemos hacernos una idea de su calidad a través de tres piezas. Una de ellas es el magnífico Crucificado que hoy se encuentra en la parroquia de Ciguñuela, cuya procedencia de San Pablo, donde pudo quedar tras un tiempo depositado en la iglesia de San Juan, quedó demostrada por J. Urrea[19]. La otras dos son una pequeña figura del arcángel San Miguel, cortada en la parte inferior, y sobre todo un relieve con el tema de la Ascensión, cuya calidad es incluso superior a la misma escena en



La Ascensión. Iglesia de Santa María. Herrera de Duero.

18 Esta relación del P. DOMINGO DÍAZ se incluye en el Libro Tercero de la *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, de Fr. Gonzalo de Arriaga, editada y aumentada por el P. Manuel Mª de los Hoyos, Valladolid, 1940, pp. 233-353.

19 URREA, J.: "El Crucifijo del retablo de la capilla de San Gregorio de Valladolid reencontrado", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 411-415.

un trabajo tan emblemático de Gil de Siloe como el retablo de la Cartuja de Miraflores. Su conservación fuera de contexto en una parroquia como la de Herrera de Duero, sin ningún otro motivo que un movimiento más o menos reciente que justifique su presencia, y la falta de noticias de otros retablos del mismo escultor en la zona, convierten a dicha procedencia en la opción más probable[20].

La segunda fase del reinado de Fernando VII: el trienio liberal

Con el regreso de Fernando VII al concluir la guerra, se produjo la primera marcha atrás en el proceso desamortizador con la orden de 1814 en la que se establecía la devolución de los bienes a las órdenes religiosas. Sin embargo, fue una breve interrupción de apenas seis años pues, tras del triunfo constitucional en 1820, el Rey sancionó el decreto salido de las Cortes el primero de octubre del mismo año, en el que si bien no se producía una supresión completa, se promulgaban una serie de medidas con las que se buscaba dar un paso decisivo hacia la desaparición del clero regular. Las prohibiciones de fundar nuevos conventos, profesar novicios y permanecer abiertas más de dos casas de una orden en la misma localidad, la imposición de un número de veinticuatro religiosos ordenados en cada convento y el fomento de la secularización, no dejaban dudas al respecto.

Con dichas condiciones se suprimieron de nuevo varios conventos y monasterios, de los que los jefes políticos provinciales recibieron la orden de realizar inventarios de sus bibliotecas y obras de arte. A tenor de lo que se conservaba en la posterior etapa de Mendizábal, cabe suponer que la brevedad del periodo libró de grandes incidencias a buena parte del patrimonio, aunque no faltaron otros casos en los que las consecuencias fueron realmente graves para la conservación de edificios y bienes muebles.

El Colegio San Gregorio puede seguir sirviendo de ejemplo. Aunque los dominicos trataron de mantenerlo, argumentando que no era convento, se ordenó nuevamente su abandono. Los frailes trataron de ocultar algunas cosas en San Pablo, aunque muchos de los libros se perdieron por el exceso de humedad del relicario. El Colegio pasó a ser cuartel y sufrió graves daños. En este momento se perdieron las puertas de las principales estancias, como la sala de los actos y el refectorio, utilizando para leña maderas de zonas no ocupadas y puertas y ventanas de las celdas. Aunque se pensó destinarlo a presidio, con la llegada de las tropas del duque de Angulema se empleó como caballerizas. El propio padre Domingo Díaz logró salvar de este uso las salas nobles, como la sala de los actos, consiguiendo que se habilitara para dicho fin el patio principal, de donde sería más fácil después quitar los pesebres[21].

[20] HERNÁNDEZ REDONDO, J. I.: "La Ascensión", *Del olvido a la memoria IV*, Valladolid, 2002, sp.
[21] DÍAZ, D.: "Relación...", *Ob. cit*, nota nº 18, pp. 295, 303 y 306-307.

En el medio rural varias comunidades volvieron a verse obligados a abandonar de nuevo sus monasterios. Así ocurrió con la Cartuja de Santa María de Aniago, produciéndose en 1821 algún traslado de imágenes de especial veneración, como la Virgen del Rosario, a la parroquia de la vecina localidad de Villanueva de Duero[22].

Las desamortizaciones de Mendizábal y Espartero

La vuelta del absolutismo en 1823 produjo un nuevo retroceso de la política desamortizadora que volvería doce años más tarde, cuando Isabel II era aún niña y actuaba como regente su madre María Cristina. Una desamortización, por lo que respecta al patrimonio artístico del clero regular, definitiva, que conocemos por el nombre del político progresista y hombre de negocios, el gaditano Juan Álvarez Mendizábal, presidente del Consejo de Ministros en 1835 y ministro de Hacienda en distintas ocasiones entre el mismo año y 1843.

La legislación desamortizadora se desarrolló con rapidez desde julio de 1835 en que se puso de nuevo en vigor el decreto de 1820. Unos días antes se había reestablecido la pragmática de 1767 de expulsión de los jesuitas que había sido anulada en 1815, aunque no pudieron recuperar la mayor parte de sus bienes. Poco a poco se fueron precisando los términos de la extinción: lista de conventos suprimidos, redacción de inventarios, nuevos destinos a los edificios, forma de hacer las enajenaciones.

Los preceptos fueron cada vez más radicales hasta llegar en marzo de 1836 a la supresión de todas las casas del clero regular masculino y en julio de 1837 a las del femenino. Se dictaron órdenes complementarias con el fin conservar el patrimonio artístico, documental y bibliográfico, cuya propiedad se reservó el Estado con vistas a crear *institutos de ciencias y artes*. Incluso se promulgaron en dos ocasiones reales ordenes por las que se prohibía sacar del país *las pinturas y demás obras artísticas de los institutos suprimidos*. Por otro lado, también hubo medidas como las que permitían a los obispos mantener abiertas convertidas en parroquias las iglesias conventuales o destinar al culto en las ya existentes piezas procedentes de los conventos desaparecidos, lo que produjo grandes diferencias entre las distintas diócesis.

Ante la avalancha de edificios y patrimonio mueble que pasó a propiedad del Estado, en cada provincia se fueron creando comisiones encargadas de proponer el destino de los edificios y de reunir objetos, documentos y libros, con vistas a formar museos, archivos y bibliotecas. Primeramente fueron las *Comisiones especiales de Ciencias y Artes*, también llamadas *Comisiones Recolectoras*, sustituidas por las *Comisiones Clasificadoras de los Objetos Artísticos y Científicos* y, por fin, *las Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos*.

[22] CANTERA MONTENEGRO, S.: *La Cartuja de Santa M.ª de Aniago (1441-1835)*, Salzburg, 1998, p. 304.



Vista de Valladolid en la pintura del Milagro de San Pedro Regalado. MN de Escultura.

El impulsor de la comisión vallisoletana fue Pedro González Martínez, primero director de pintura y posteriormente director general de la Academia. En gran medida se debe a su esfuerzo –desde el momento en el que fueron promulgados los decretos desamortizadores– que llegara a ser realidad el proyecto de un gran Museo, que fue inaugurado en octubre de 1842 y del que fue nombrado su director en 1844[23]. De sus tempranos desvelos es buena muestra la intervención, en diciembre de 1835, para poner a buen recaudo ochenta y cinco lienzos del convento de San Francisco de Valladolid, ocupado en parte como cuartel, guardándolos en una capilla de la iglesia de la que entregó la llave al padre guardián[24]. Gracias a ello, se ha conservado, por ejemplo, el lienzo atribuido a Fray Diego de Frutos, del milagro por el que San Pedro Regalado amansó a un toro, que contiene una vista de gran interés para conocer el aspecto de Valladolid en el siglo XVIII.

La actuación en la ciudad fue rápida, redactando inventarios y recogiendo objetos cuyo primer depósito fueron las salas de la propia Academia, a las que llegaron ciento noventa y tres lienzos, veinte pinturas sobre tabla, cuarenta y nueve cobres, cuarenta y siete esculturas y once piezas varias de ebanistería y talla, procedentes de varios conventos masculinos, entre los que se encontraban San Pablo, San Benito, monasterio de Prado, San Diego y San Agustín[25]. Poco después se solicitaron

23 URREA FERNÁNDEZ, J.: "D. Pedro González Martínez, primer director del Museo de Valladolid", *Folklore*, 33, 1983, pp. 88-91.

24 AGAPITO Y REVILLA, J.: *Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Catálogo de la sección de escultura*, 1916, p. 11.

25 "Inventario de las pinturas y esculturas que se depositaron en las salas de la Academia por orden del Jefe Político" e "Inventario de los efectos artísticos de los conventos suprimidos, depositados en la Academia por acuerdo de la junta de 17 de enero de 1836, formado en 14 de marzo de 1838", Inventarios de Desamortización. Archivo del Museo Nacional de Escultura.

edificios como la iglesia del convento de los Mostenses y el convento de San Diego, del que se entregaron las llaves el 13 de febrero de 1836 a Pedro González.

En conclusión, en mayo de 1836 ya se había recogido lo principal de los veinte monasterios masculinos vallisoletanos, aunque se dejaron en varias iglesias abiertas al culto retablos y esculturas, si bien en la documentación se señala que quedaban provisionalmente[26]. Algunas de esas tallas eran tan importantes como el Santo Domingo de Gregorio Fernández, que se mantuvo en la iglesia del convento de San Pablo y del que dice Agapito y Revilla que no se recogió nunca sin saber la causa. En mi opinión, es probable que influyera el derecho que se concedía a los antiguos patronos como el duque de Medinaceli, a cuya casa había quedado agregado el ducado de Lerma.

Lógicamente, los trabajos de las comisiones comenzaron por la realización de los inventarios de los que se obtienen noticias de interés para el seguimiento del proceso, como el número de iglesias cerradas y abiertas al culto, la ubicación de las piezas en el convento (iglesia, capillas, sacristía, otras dependencias), los traslados y su destino, el tipo de obras, etc. Especialmente en el campo de la pintura, en el que el número es muy abundante, es cierto que las informaciones del título, medidas, y otras complementarias que en ocasiones aparecen (tipo de marcos, criterios de calidad y hasta atribuciones muchas veces erróneas), no son en una gran parte de los casos suficientes para identificar cada una de las obras con las que se conservan en la actualidad[27].

La imprecisión en algunas anotaciones es tanta que sería difícil reconocer la pieza sino fuera porque tenemos certeza por otros medios de la procedencia. Por citar un ejemplo evidente, el retablo importado de Brabante dedicado a la Vida de la Virgen, en madera en su color, que se conserva en el Museo Nacional de Escultura, procedente del monasterio de San Francisco, queda descrito, sin incluir las medidas, como *una capilla de nogal tan antigua como curiosa, vida de Jesucristo en seis medallas*. Pero también hay ocasiones en los que la consulta del inventario permite averiguar una procedencia olvidada y, a partir de ello, formular una atribución a través de comparaciones estilísticas con obras documentadas en la misma localidad.

En general, la primera requisa en la ciudad de Valladolid se centró en la pintura, mientras que, como ya se ha mencionado, se mantuvo en su lugar una gran parte de la escultura por su protagonismo en el culto de las iglesias que quedaron abiertas. Sin embargo, esto no fue obstáculo para que se recogiera lo que se consideraba de mayor calidad, incluso aunque quedara un retablo desornamentado. Por ejemplo, en el Carmen Descalzo solo se anota entre lo recogido de escultura el monumental relieve del Bautismo de Cristo, ya resaltado en este momento como

[26] Para el conocimiento del patrimonio mueble de los conventos masculinos desparecidos de la ciudad es de gran utilidad el trabajo de FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª A.: *Patrimonio perdido. Conventos desparecidos de Valladolid*, Valladolid, 1998.

[27] HERNÁNDEZ REDONDO, J. I.: "Desamortización de Mendizábal y patrimonio artístico: las fuentes documentales aplicadas al caso vallisoletano", *Memoria Ecclesiae,* XXII, Oviedo, 2003, p. 38.



Retablo de la Vida de la Virgen. Museo Nacional de Escultura.

original de Fernández. Al mismo tiempo, es significativo que se quedaran en la iglesia, donde han permanecido hasta la actualidad, otras piezas posteriormente asignadas al mismo escultor y de la calidad de la Santa Teresa, que solo era calificada *de buena mano*, o el Crucificado, considerado *regular*, y hasta un apartado de *varias de poco mérito*, entre las que también debían estar otras obras cercanas al propio Fernández[28].

28 "Inventario de las pinturas y esculturas que han quedado en las Iglesias de los Conventos Suprimidos", firmado por Pedro González el 18 de mayo de 1836. Inventarios de Desamortización. Archivo del Museo Nacional de Escultura.

Afortunadamente en el momento de la desamortización no cuajó el intento de llevar obras a Madrid con destino al proyectado Museo Nacional de Pintura y Escultura, el llamado Museo de la Trinidad, por ocupar el convento de la Trinidad Calzada. Con esta intención, el pintor Valentín Carderera seleccionó en 1836 obras tan importantes como la Anunciación de Gregorio Martínez, la Sagrada Familia de Diego Valentín Díaz, varios lienzos de Felipe Gil de Mena, el San Antonio de Padua de Juni, la Santa Teresa de Fernández del Carmen Calzado y hasta el famoso Cristo de la Luz del mismo escultor. Es probable que el asunto no cuajara en parte por la avalancha de objetos que originó el proyecto, pero también por la tranquilidad que aportaba a los académicos de San Fernando el trabajo que se hacía en Valladolid, ya que de hecho se recogieron obras no solo de Madrid y alrededores, como Alcalá, sino también de Toledo, Ávila, Segovia y Burgos.

Cedido el Colegio de Santa Cruz para sede del Museo desde comienzos de 1838, la junta clasificadora fue reuniendo objetos y, tras superar un enfrentamiento con la Academia y también un intento de cambiar el destino del edificio por parte de la Intendencia General de Rentas, las obras fueron llegando a dicho edificio: en diciembre de 1841 lo depositado en la Academia y, en enero de 1842, lo que se había guardado en el convento de los Mostenses.

También en esos años se siguieron recogiendo piezas. Al contrario de lo sucedido en anteriores periodos desamortizadores, el decreto de 1837 puso al clero regular femenino en la misma situación que el masculino. Sin embargo, en la propia ley se reconocía que las monjas podrían *perseverar en el género de vida que han abrazado bajo el régimen de las preladas que elijan y sujetas a los Ordinarios diocesanos.* De todos modos, no se permitía conservar conventos de menos de doce religiosas, ni volver a abrir los ya cerrados, ni mantener más de un convento de la misma orden en una población, lo que originó traslados de piezas admitidos por las necesidades del culto. Incluso se reconocía que las religiosas podrían solicitar su exclaustración en cualquier momento, acudiendo a los jefes políticos o a los alcaldes, los que la concederían sin ningún género de retraso.

Es decir, aunque las comunidades quedaron en una situación precaria, en la mayor parte de los casos se les permitió seguir en clausura conservando una gran parte de su patrimonio. Esta norma no excluye que se hicieran excepciones, amparadas por la propia ley, que se justificaron por el interés público. En Valladolid el caso más evidente son las tres pinturas de la iglesia del convento de la Concepción de Fuensaldaña. Encargados en Amberes en 1652 por Alonso Pérez Vivero, fundador del convento, la crítica histórica de autores como Palomino, Ponz y Ceán los resaltaron entre lo mejor de Rubens, opinión posteriormente matizada hasta llegar a la atribución a Bosschaert[29].

La fama de los cuadros hizo que los franceses los llevaran a Madrid en 1809 para formar parte del Museo Josefino hasta que, tras la vuelta de Fernando VII, fueron

29 DÍAZ PADRÓN, M.: "La Inmaculada Concepción, Impresión de las llagas a San Francisco y Asunción de san Antonio de Padua", *Pintura del Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 2001, pp. 104 -112.



Salón grande del antiguo Museo de Bellas Artes en el palacio de Santa Cruz.

devueltos al convento en 1814, con algunos desperfectos en los lienzos colaterales. Sería la importancia de las pinturas lo que determinó que las autoridades ordenaran un nuevo traslado a Valladolid en 1842, haciendo caso omiso de las protestas de la comunidad. En 1853, las monjas dirigieron un escrito a la reina solicitando su devolución en el que se recordaba que el pueblo se amotinó a la puerta a del convento y las religiosas se vieron obligadas a entregarlos para *evitar mil desgracias*. Sin embargo, la reclamación no fue atendida y tuvieron que conformarse con recibir un retablo a cambio, quedando el monumental lienzo de la Asunción, de 6,55 metros de altura, como obra cumbre del nuevo Museo al presidir el "Gran Salón" del palacio de Santa Cruz. Lamentablemente, los problemas de espacio y la llegada de la colección de reproducciones artísticas han determinado que dichas pinturas queden fuera de la exposición permanente del Museo Nacional de Escultura, en una decisión que, en mi opinión, se debe rectificar a la mayor brevedad posible, porque de lo contrario se podría pensar que en el propio Museo no se valora su indudable excepcionalidad.

Otro de los traslados importantes realizados en este momento, concretamente en abril de 1842, fue el de la mayor parte de la escultura procesional que se encuentra en el museo. La preocupación por su conservación se remonta a mucho tiempo antes, cuando diversos eruditos comenzaron advertir del peligro que corrían ante la

decadencia de la Semana Santa en el siglo XVIII[30]. Intervino la Academia dirigiéndose al rey en 1802, quien encargó a la institución que velase por su conservación.

En diversas ocasiones se ha defendido que hacia 1828 se llevaron algunas piezas de los pasos a la Academia como depósito de las cofradías, pero pienso que fueron escasas las que accedieron a entregar en dicho momento. Si acaso, algunas de las tallas de la cofradía de la Piedad que se encontraban desde décadas antes en situación precaria[31]. La mayor parte de la escultura procesional incautada, en su mayoría el llamado *historiado de los pasos,* se recoge en 1842, amparándose en el decreto de desamortización del clero secular de septiembre de 1841. Así lo atestigua la simple constatación de lo que se entrega en las cofradías que guardan en su archivo el recibo, como la de Jesús Nazareno[32], con lo que se conserva en el Museo.

Es habitual leer en trabajos relativos a la Semana Santa que la desamortización no afectó a las cofradías. Es un error que se repite una y otra vez para argumentar que en realidad no fue una expropiación sino un depósito, según la propia ley desamortizadora. No pretendo entrar en esta discusión porque, en mi parecer, no tiene sentido plantear el tema ciento setenta y cinco años después con esa óptica. Pero creo que, desde el punto de vista histórico, es importante aclarar este error y para ello nada mejor que consultar la ley.

El mencionado decreto de 2 de septiembre de 1841, firmado por Baldomero Espartero –duque de la Victoria– durante su regencia en la minoría de edad de Isabel II dice: *Las Cortes han decretado y nos han sancionado lo siguiente: Artículo 1º Todas las propiedades del Clero secular en cualesquiera clases de predios, derechos y acciones en que consistan, de cualquier origen y nombre que sean, y con cualquiera aplicación o destino con que hayan sido donadas, compradas o adquiridas, son bienes nacionales. Artículo 2º Son igualmente nacionales los bienes, derechos y acciones de cualquier modo correspondientes a las Fábricas de las Iglesias y a las Cofradías. Artículo 3º Se declaran en venta todas las fincas, derechos y acciones del Clero catedral, colegial, parroquial, fábricas de las iglesias y cofradías, de que tratan los artículos anteriores*[33].

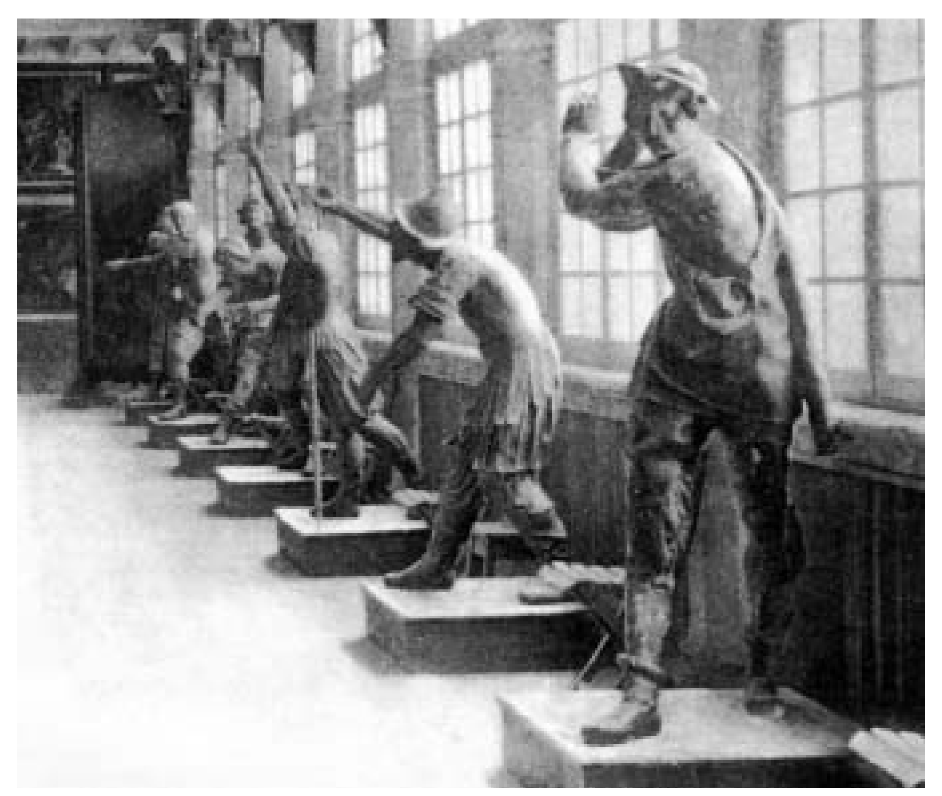
Entre las excepciones que afectan a las cofradías solo figura en el artículo 6º segundo *los bienes de Cofradías y obras pías procedentes de adquisiciones particulares para cementerios y otros usos privativos a sus individuos.* Es decir, como ocurrió con las clausuras femeninas, una cosa es que se permitiera que permanecieran abiertas al culto las iglesias penitenciales y otra muy distinta que no se consideraran facultados por la ley para expropiar lo que estimaban de utilidad pública, como de hecho hicieron. Se podría argumentar que fue una medida injusta, al igual que otras muchas a lo largo de la

30 URREA, J.: "Conservación y exposición de los Pasos en el Museo", *Pasos restaurados*, Valladolid, 2000, pp. 14-18.

31 AGAPITO Y REVILLA, J.: *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1925, p. 36.

32 ARRIBAS ARRANZ, F.: *La Cofradía Penitencial de N.P. Jesús Nazareno de Valladolid*, Valladolid, 1946, p. 143.

33 La ley se publica en la *Gaceta de Madrid* del domingo 5 de septiembre de 1841.



Escultura procesional en el montaje del Palacio de Santa Cruz.

historia, pero no se puede negar su existencia ni tampoco afirmar, al contrario de lo que dice la ley, que los objetos artísticos no estaban afectados por la misma.

En todo aquel movimiento de obras hubo incluso un trueque. La sillería del convento de San Pablo fue salvada de la destrucción durante la ocupación francesa al ser trasladada a la Catedral, donde permaneció hasta el año 1824, en que se restituyó al convento. Tras la desamortización, el Cabildo solicitó en 1842 a la Comisión que la depositara de nuevo en la Catedral, a lo que esta accedió, pero a cambio pidió que se depositara en el Museo un bodegón con figuras, que al parecer había recuperado un miembro del Cabildo de manos de los franceses y al que entonces se atribuía un gran valor artístico, proponiendo incluso como posible autor el nombre de Velázquez. Doce años después, la Catedral quiso recuperar el bodegón, a lo que la Comisión contestó que primero tendría que devolver la sillería y que, además, no lo podría vender. De este modo quedó la situación zanjada, en la Catedral la sillería y en el Museo el bodegón, que en el último estudio se ha relacionado con el pintor Giovan Battista Recco y el taller de Artemisa Gentileschi[34].

[34] CONTINI, R.: "Nature norte", *Artemisia 1593 -1654*, París, 2012, p. 186.



Bodegón con figuras. Museo Nacional de Escultura.

Lo cierto es que a lo largo de 1842 continuaron los trabajos con bastante precariedad de medios, incluso solicitando del presidio establecido en San Pablo que facilitara reclusos para ayudar en las tareas de traslado y montaje de las obras. Por fin, el 4 de octubre de 1842 se celebró la solemne apertura del Museo en la que el secretario de la Comisión Científica y Artística leyó la memoria de los trabajos, en la que se recogía la instalación de más de mil cuatrocientos cuadros y en la parte de escultura por encima de cien estatuas.

En aquel momento se señalaba que existían en pueblos de la provincia un considerable número de objetos que la Comisión no había podido recoger aún porque la escasez de fondos no se lo había permitido. Quizás el ejemplo más claro de esto son los fragmentos de tablas atribuidas al llamado Maestro de 1518, activo en Amberes y posteriormente identificado con Jan Van Dornicke, que se encontraban en el convento de las Trinitarias de Medina del Campo[35]. Al parecer se trataba de cuatro grandes tablas, dos de las cuales fueron retiradas sin el necesario permiso por el representante del patrono y otras dos se llevaron a Olmedo para ponerlas a salvo. Sin embargo, estas últimas terminaron desmembradas y cuando las reclamó el director del Museo solo encontró dos fragmentos de escenas de la Dormición y el cortejo

35 HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y ARIAS MARTÍNEZ, M.: "El Patrimonio Artístico de los Conventos de Medina del Campo", *Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid. I Medina del Campo*, Valladolid, 1999, p. 54.



Fragmentos de pinturas de la Dormición de la Virgen. Museo Nacional de Escultura.

fúnebre de la Virgen, que fueron salvadas cuando se iban a utilizar para componer un órgano. Esto es lo que nos ha llegado de uno de los conjuntos más importantes importados desde el mundo flamenco a la Villa de las Ferias.

Fueron también muy frecuentes en la provincia los traslados no autorizados de los monasterios desamortizados a las iglesias parroquiales. El caso de Olmedo y las propiedades del monasterio de la Mejorada es muy significativo, con obras como el propio retablo mayor, los retablos de San Jerónimo y los realizados por Fray Rodrigo de Holanda y la copia de la Virgen de la Rosa de Rafael, que en la localidad se conocía con el nombre de *la Perla* y se atribuía a Giulio Romano[36]. Al ser reclamada en 1845, el jefe político tuvo que intervenir para que mediara el alcalde ante el párroco con el fin de *evitar el pasar a otros medios más desagradables*.

En otros casos fue el temor a la conservación lo que motivó que las obras permanecieran en su lugar de origen. Cuando Pedro González llegó a Medina de Rioseco para recoger los objetos de los conventos suprimidos, el arcipreste se opuso a entregarlos, entre ellos *dos estatuas colosales de barro teja de mucho mérito* que se consideraban *propios del museo*[37]. El Ayuntamiento quedó encargado de la custodia de las piezas y gracias a ello se salvaron de una más que posible destrucción los famosos barros de Juan de Juni, aunque también hayan sufrido en su lugar de origen graves deterioros.

36 MATAMALA, P. y URREA, J.: *La nobleza y su patrimonio artístico en Olmedo*, Valladolid, 1998, pp. 44-48.

37 "Quadros y esculturas que se han encontrado de los conventos suprimidos del Partido de Medina de Rioseco y no se han traydo por aberse opuesto a ello el Arcipestre", Inventarios de Desamortización. Archivo del Museo Nacional de Escultura.

Por aportar una prueba más de los daños al patrimonio, causa estupor la real orden de 1842 por la que se aprobó la extracción de la cascarilla de oro de aquellos retablos que no se consideraban de mérito artístico. Teniendo en cuenta la mentalidad artística del momento no se consideraban dignos de protección la mayoría de los retablos barrocos. El retablo mayor de San Francisco en Medina de Rioseco fue uno de los conjuntos monumentales conservados gracias a la cordura de un alcalde, que se negó a permitir una operación que consideraba escandalosa para una época de reparación[38].

También en la ciudad siguieron los traslados después de la inauguración del Museo. El propio retablo mayor de San Benito llega a Santa Cruz en enero de 1845 con las piezas completamente separadas (esculturas, relieves, columnas, frontones) e incluso haciéndose constar en el inventario que se quedaba en la iglesia *toda la armazón del Altar mayor con las contrapilastras, zócalos y cornisas doradas y talladas*[39], que permanecieron en el presbiterio hasta 1881.

Entre lo que se llevó al Museo en dicha fecha figuraba *el Cristo de la definición del retablo*, pero con el tiempo se llegó a olvidar la procedencia y se pensó que se había perdido. Realmente lo que ocurrió es que en 1881, al pretender el ayuntamiento abrir de nuevo la iglesia de San Benito al culto, solicitó el depósito de un Crucifijo que se pensaba que procedía de San Francisco. No se abrió la iglesia en ese año, pero allí quedó. y doce años después lo restauraron y se le asignó la advocación de los Afligidos, hasta que nuevamente identificado volvió al Museo en 1923. Es decir, volvieron a llevar a su lugar de origen el Crucificado que remataba el retablo, pero sin saberlo[40].



Fotografía del cuadro "En la celda" de Martí y Monsó. La pintura en paradero desconocido.

38 MARTÏN GONZÁLEZ, J. J.: *Ob. cit.* nota nº 2, p. 25.

39 "Inventario de las piezas de pintura y escultura que procedentes de los extinguidos conventos de San Benito el Real, San Diego y Merced Calzada de esta ciudad, fueron depositados en el Museo de la misma", Inventarios de Desamortización. Archivo del Museo Nacional de Escultura.

40 AGAPITO Y REVILLA, J.: "Obras del Museo. Los restos del retablo mayor de San Benito", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, N° 5, 1926, pp. 94-97.

En definitiva, la creación del Museo como alternativa para la conservación del inmenso patrimonio mueble que era propiedad de las órdenes religiosas fue la respuesta de la sociedad a un proceso que realmente significó el fin de una época.

El cuadro de Martí y Monsó en el que un monje aparece en un interior del palacio de Santa Cruz, sentado con gesto apesadumbrado en una silla del coro alto del Convento de San Benito, con otras sillas y esculturas al lado y libros por el suelo, es en mi opinión una elocuente alegoría de aquel momento[41].

Luego vendrían nuevas circunstancias que continuaron las idas y venidas de la situación. A la breve desamortización de Espartero (1841-1844), siguió el concordato Iglesia-Estado de 1851, que dio por bueno todo lo ocurrido o la desamortización de Madoz de 1855, con gran volumen de ventas en fincas. Más tarde, derribos de conventos dedicados a otros fines, pero también reaperturas de iglesias y cesión de antiguos conventos a otras órdenes.

Todo ello explica la situación actual, que sin embargo es esencialmente consecuencia del largo proceso desamortizador. Un periodo que supuso una dramática situación, con la pérdida de gran cantidad de edificios e infinidad de obras, y, al mismo tiempo, el nacimiento de un nuevo concepto del patrimonio artístico. Solamente nos resta mantener la gratitud hacia personajes como Berdonces, Domingo Díaz, Pedro González y tantos otros, la mayor parte académicos, que hicieron lo que estuvo en sus manos por salvar el patrimonio y al menos lograron dejarnos como legado un magnífico Museo.

[41] En paradero desconocido, una fotografía de la pintura fue publicada por BRASAS EGIDO, J. C.: *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982, p. 43.

A propósito del retablo de Santa Teresa de Diego Valentín Díaz

Manuel Arias Martínez | Académico

El origen de este trabajo está en la oportunidad de llevar a cabo la ficha correspondiente al Retablo de Santa Teresa, brindada generosamente por Jesús Urrea con motivo de su muestra en la exposición que comisariaba en el año 2015, con motivo de las celebraciones vallisoletanas del centenario teresiano[1]. Esta discreta pero parlante creación, que pasa desapercibida incluso sin mostrarse a la visita pública en el Museo Diocesano donde se conserva, permite al espectador zambullirse en lo que significó el mundo de la imagen en el Barroco hispano, al tiempo que reúne una serie de características que la convierten en una obra interesante por muchas razones diferentes.

El misterio y el concepto escenográfico, lo real y lo ilusorio, la combinación de las disciplinas, el carácter explicativo de las representaciones, lo antiguo y lo moderno, la validez de los ejemplos y la expresión de la función dentro de los cánones de la

[1] ARIAS MARTÍNEZ, M.: "Armario relicario" en el catálogo de la exposición *Teresa de Jesús y Valladolid. La Santa, la Orden y el Convento* (com. Jesús Urrea), Valladolid, 2015, pp. 75-77.

ortodoxia militante, son rasgos que confluyen para dar como resultado una obra de arte total. Se trata del resumen perfecto de lo que estaba sucediendo en el arte hispano del momento, en una creación destinada a estar colocada sobre la tumba de un verdadero pintor tridentino en el interior de un templo sufragado por él, dentro de un atractivo proyecto de largo alcance que todavía sigue hablando.

Diego Valentín Díaz (1586-1660) y el Colegio de Niñas Huérfanas

En el panorama de la pintura vallisoletana del siglo XVII, y aún más allá, Diego Valentín Díaz es un auténtico paradigma del pintor devoto, tridentino y erudito. Desde los estudios clásicos de Martí y Monsó, que inicia con el artista en ese *primer libro de Historia del Arte del siglo XX* como lo calificó Gaya Nuño, y las recopilaciones imprescindibles de fuentes documentales llevadas a cabo por García Chico, su personalidad a partir de los testimonios que ha dejado la huella escrita es ampliamente conocida[2].

Los más recientes estudios sobre la figura y la producción del artista han servido para definir su estilo y sus derivaciones, en su propio contexto. Naturalmente Enrique Valdivieso hacía una puesta al día en su historia de la pintura vallisoletana del siglo XVII, pero posteriormente Urrea le dedicaba una exposición monográfica, estudiando individualmente muchas de sus obras o reflexionando sobre el artista en su tiempo. Asimismo editaba con Carlos Brasas el sugerente *Epistolario* del pintor y está muy próximo a ver la luz un trabajo con Enrique Valdivieso volviendo sobre sobre la historia de la pintura del siglo XVII en Valladolid[3].

Su figura ha trascendido los límites de lo local, por su relación documentada con figuras clave como Francisco Pacheco o Diego Velázquez, que le visitaba en su domicilio vallisoletano, entrando a formar parte de ese mundo de la teoría pictórica española de comienzos de la primera mitad del siglo XVII que se enriquece con matices muy diversos y que puede ponerse a la altura de lo que estaba sucediendo en el mundo del pensamiento en el resto de Europa. Además el pintor cumple su papel en esa

[2] MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901, pp. 1-41. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla, T. III. II Pintores*, Valladolid, 1946, pp. 36-111.

[3] VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: La pintura en Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1971, pp. 11-129. URREA FERNÁNDEZ, J. y BRASAS EGIDO, J. C.: "Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz", *BSAA*, T. XLVI, 1980, pp. 435-449. URREA FERNÁNDEZ, J.: "La pintura en Valladolid en el siglo XVII" en *Valladolid en el siglo XVII. Historia de Valladolid IV*, Ateneo de Valladolid, 1982, pp. 157-192. Catálogo de la exposición *Diego Valentín Díaz (1586-1660)* (com. Jesús Urrea), Valladolid, 1986.

derivación tan propia y tan específica de las artes hispanas que es la de policromador, interviniendo en la conclusión de esculturas realizadas por Gregorio Fernández, de manera que su espectro se amplía y se redondea, para considerarlo el pintor vallisoletano por excelencia del siglo XVII, con una presencia muy importante en la ciudad como verdadero patriarca de las artes.

El retablo que nos ocupa tiene sus orígenes en el templo del Colegio de Niñas Huérfanas. Se trataba de una fundación que había promovido el marqués de Távara en 1546, y que había tenido algunas residencias en precario en diferentes lugares de la ciudad, en el hospital de la Consolación, en las actuales calles de Santiago o en la Acera de Recoletos y en el hospital de San Lázaro, al otro lado del Puente Mayor[4].

El patronato del Colegio había ido pasando de unos poseedores a otros hasta recaer en una tía de Diego Valentín Díaz. Ana del Castillo, hermana de la madre del pintor, se había casado en segundas nupcias con el escribano Luis Meléndez de Nobles. En 1594 residían en Jauja del Perú, de donde regresan muy ricos para establecerse en Valladolid. Sin descendencia deciden realizar alguna tarea benéfica de importancia que les allanara el camino para la gloria eterna, adquiriendo el patronato del Colegio en 1621.

La institución había atravesado por malos momentos y se encontraba sin recursos después de que la corte hubiera marchado de Valladolid. Tras el fallecimiento de sus tíos y después de complejos conflictos legales, el pintor se hizo con el patronato del establecimiento en 1647, remedando de alguna manera el mismo esquema, pues solo tenía dos hijas y ambas habían profesado en el convento palentino de San Salvador del Moral, de modo que su intención devota es palpable.

Las obras del nuevo colegio, entre las actuales calles San Ildefonso, Juan de Juni, Paulina Harriet y Paseo de Zorrilla, que ya se habían iniciado con anterioridad[5] pero que avanzaban lentamente, sufrieron un notable impulso gracias a la ayuda económica del pintor y a su implicación directa en el proyecto. La iglesia y la decoración interior, todo de acuerdo con un cuidado proyecto, se iban a concluir en 1653. El edificio había sido diseñado por el carmelita fray Diego de la Encarnación, pero la pintura simbólica que cubrió las paredes se debió sin duda a la inspiración sugerida por fray Manuel Díaz Hurtado[6], un estudioso trinitario, que hemos de tener en cuenta para explicar las vinculaciones que una de las más preclaras figuras de su orden, Simón de Rojas, iba a tener en la concepción del propio retablo[7].

[4] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, T. XIV, 1ª parte, Valladolid, 1985, pp. 23-27.

[5] Para los avatares arquitectónicos en su entorno véase, FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª A.: *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981, pp. 326-330.

[6] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J.: *Op. Cit.*, p. 25.

[7] Escribió una biografía de Simón de Rojas, *Vida, muerte y milagros del segundo Ildefonso de María*, que se publicaba en Cuenca en 1624.

En 1658, pensando en la pervivencia de su empresa, Diego Valentín Díaz haría un traspaso del patronato a los obispos de la ciudad, manteniéndose la institución con diferentes avatares hasta que en 1959 era derribada. Se trasladada entonces la fachada del templo, y los singulares retablos pictóricos, así como la lápida funeraria del pintor a un edificio de nueva planta construido en la calle Canterac en el Barrio de las Delicias, donde se construyó la nueva iglesia del Nombre de María, pasando el pequeño retablo de Santa Teresa al Museo Diocesano.

El retablo relicario de Santa Teresa: sobre la tumba del pintor. Tipología y antecedentes

El templo del Colegio había tenido como advocación principal el título de San Luis rey de Francia, quizás como homenaje al tío del pintor, pero el pintor iba a intervenir en una nueva dedicación. En este sentido dejaba en la iglesia una capilla dedicada a San Luis, pero cambiaba la advocación por la del Dulce Nombre de María Santísima, eligiendo a Santa Teresa de Jesús como Maestra del Colegio, de manera que se convertía en segunda patrona del templo, todo ello por razones sobre las que más adelante volveremos.

La cuestión es que en su testamento mandaba enterrarse: *en la sepultura que está debajo de un epitafio que tengo puesto con letras esculpidas en mármol, debajo de el relicario, al lado de la epístola de el altar mayor*[8]. El carácter de relicario del retablo y la conservación de testimonios fotográficos que así lo muestran no dejan lugar a duda sobre su ubicación original, cumpliendo la voluntad del artista.

No obstante debió de existir un proyecto anterior al que terminaba por realizarse, porque entre los papeles conservados del artista, aunque sin fecha y de una manera un tanto inconexa, dentro del apartado que titula: *Disposición de lo que me falta en la obra de las niñas*, anotaba la realización de una imagen mariana en *la cerca* (sic) que: *a se de intitular la Virgen del Relicario o del Patrocinio, pues lo fue de Xpo*, como si en un momento dado pensara en que presidiera el conjunto.

Indicaba que en la caja se colocarían *remates de bronce y el cristal grande que tengo ovalado en una tablica que ajuste en el gueco del frontespicio. El respaldo de la imagen con espejo y la peana tres viriles con las reliquias en el medio la del cíngulo y la otra del árbol y la otra do estuvo nuestra Señora cuando dio la casulla a San Yldefonso y las guarniciones dellas de gargantillas, pilastras, friso y pedestal y los ángeles. Encima dellos hacer dos platos de madera*

8 GARCÍA CHICO, E.: *Op. cit.*, pp. 62-67.



Fotografía de la tumba de Diego Valentín Díaz con el retablo relicario en su ubicación original, en el templo del Colegio de Niñas Huérfanas.

y poner las dos cabeças que tengo en ellos y buscar reliquias de dos santos degollados y al pie de las cartelas poner los nombres. En lugar del Siñor ponerle el Santísimo por el milagro de la mula. En los florones que hacen los marcos por dentro poner las estrellas de bronce dorado con sus piedras[9]. Además anota al margen que el conjunto se completaría con dos pinturas *a los lados la imagen de mano de mi padre y al otro copiar una imagen de la perla.*

9 *Ibidem*, p. 47.

García Chico reproduce un diseño muy abocetado de un pequeño retablo en el que el fondo se concibe con un planteamiento ovalado, que quizás se corresponde con una idea inicial para ese retablo que después se iba a terminar por concebir de un modo distinto, y con un carácter más unitario. El artista conseguiría muchas reliquias y al final terminó por construir un verdadero e interesante contenedor en el que albergar más objetos preciosos, entrelazados dentro de un concepto global que todavía lo hacen más interesante.

El mueble exterior: su simplicidad. Los atributos de los querubines y los textos

El resultado final fue un objeto de extrema sencillez, un contenedor que sirviera para albergar los objetos que se querían preservar, pero sobrio hasta el extremo en su estructura y con un carácter parlante que lo singulariza. Esa simplicidad estructural se concibió con dos puertas divididas en dos campos cada una, donde se representaron las figuras de cuatro querubines, que, en la parte posterior, por razones posiblemente de juegos simétricos, se disponen boca abajo.

Los de la parte superior sostienen símbolos de la Pasión y del martirio, pero también de la oración y de la entrega. Disciplinas, coronas de espinas y otros aparecen junto a libros, como el que porta uno de ellos en el que se lee como título *De la Meditación…* que podría estar aludiendo al tratado del padre Luis de la Puente (1554-1624), una figura mística de gran alcance que sin duda Diego Valentín conoce y hasta frecuenta, y de quien tiene libros en su bien nutrida biblioteca[10].

El padre La Puente publicaba en 1605 su *Guía Espiritual*, con capítulos titulados *De la Oración* y *De la Meditación*, que tuvieron su trascendencia en la literatura dedicada a estos asuntos de reflexión. El sabio jesuita Juan Eusebio Nieremberg, que definía el concepto de meditación en 1686 como *una afectuosa consideración de las cosas divinas*, señalaba que su materia de estudio eran: *las postrimerías, la vanidad del mundo, la gravedad del pecado mortal, las miserias de la vida, muertes desastradas de pecadores, sucesos particulares que acontecen, la vida y muerte de Christo nuestro Señor y sus virtudes, los beneficios divinos… Ay libros que dan dispuesta la materia por puntos y consideraciones que ayudan a los que empiezan y aún acaban. El padre fray Luis de Granada en varias partes, el padre Luis de la Puente y otros muchos*[11].

Los ángeles de la parte inferior sostienen una larga filacteria latina, que se convierte en clave para entender el significado del conjunto y que, ya exteriormente, está poniendo de manifiesto esa importancia de la palabra intercalada con la imagen, para hacer del mueble un objeto todavía más global. Utilizando un código perfectamente tridentino el texto puede traducirse del siguiente modo: *Al mirar los querubines, ten*

[10] *Ibidem*, p. 102: "Otro libro Perfecion religiosa del padre puente…"

[11] NIEREMBERG, J. E.: *Obras Cristianas*, T. II, Sevilla, 1686, pp. 363v-364r.


Retablo relicario con las puertas cerradas. Diego Valentín Díaz. Museo de la Catedral de Valladolid.

fe que el Arca de la Alianza ha sido superada por el Sagrario: aquella contiene poco (pero) el árbol de la cruz, la vara de San José y los cuerpos de los santos mártires que se leen en la cartela son superiores: por tanto esto contiene más[12].

La comunicación directa con el fiel a través de este aviso externo está proporcionando una información precisa para saber con qué nos vamos a encontrar. El Arca de la Alianza ha sido superada por el Sagrario, en una alusión directa al tema de la Nueva Ley sobre la Antigua Alianza, a través de lo que supone la Eucaristía con el valor añadido del testimonio de los santos expresado en las reliquias.

Entre los libros que componían la biblioteca del pintor se cita uno que se puede identificar con el que publicaba el obispo de Jaén, Sancho Dávila, en 1611 titulado *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de la singular con que se ha de adorar el cuerpo de Iesuchristo en el Sanctissimo Sacramento*[13]. El texto, muy importante para comprender la valoración y el significado de las reliquias en la religiosidad hispana de su tiempo, se inicia en su frontispicio con un grabado en el que la Eucaristía se apoya sobre los restos de los santos, jugando exactamente con los mismos valores, de manera que es muy sencillo entender cómo estamos ante un proyecto perfectamente contextualizado.

12 Es obligado expresar aquí mi más sincero agradecimiento a D. Aurelio García Macías, compañero de la Real Academia de Bellas Artes que, desde su nueva residencia en Roma, tradujo generosamente el texto aproximándolo hasta su significado real y barajando todas las opciones posibles.

13 GARCÍA CHICO, E.: *Op. Cit.*, p. 99.

El diseño interior. Las puertas y la recreación de la arquitectura fingida para dar forma a un retablo. Lo conservado y lo perdido

Una vez abierto el retablo lo que más sorprende de su diseño interior es la combinación entre lo real y lo fingido, con la utilización de esa arquitectura ilusoria que, teniendo como base lo pintado, pretende obtener una impresión de tridimensionalidad. En las pequeñas dimensiones de la estructura, Diego Valentín Díaz desarrolla con precisión un modelo en el que llevó a cabo realizaciones tan singulares como el propio retablo mayor del templo. Su propuesta supone una extraordinaria aportación al mundo ilusionista del Barroco español, que no ha sido suficientemente valorada, pero que contribuye de un modo muy especial a ese juego tan propio del momento.

Con una división en tres calles, la hornacina central está ocupada por el busto de Santa Teresa de Jesús, vistiendo su tradicional hábito carmelita. Ya hemos señalado cómo Santa Teresa tenía un carácter de copatrona del Colegio, en su calidad de Maestra, algo que encajaba perfectamente con el carácter benéfico de la institución en su dedicación a la educación de mujeres, de manera que con su advocación se proponía un modelo formativo todavía más concreto.

Todo ello coincidiendo con el instante del esplendor de la santa, canonizada en 1622, y con una presencia trascendental en la ciudad, donde las casa carmelitanas celebraron con largueza los acontecimientos. La relación del pintor con el culto y la espiritualidad de la santa es grande a través de su producción. Además de los trabajos realizados para los carmelitas, en su testamento regalaba al convento de carmelitas descalzas de Valladolid una pintura del *Desposorio de la santa madre Theresa de Jesús, con Xpo…* Además era un conocedor de su trabajo escrito y tenía diferentes libros sobre la santa y sobre sus obras en su biblioteca[14].

La identificación de la obra con un trabajo del escultor gallego Mateo de Prado (c. 1614-1677) era realizada por Urrea y Brasas, a partir de las noticias transmitidas por su *Epistolario*[15], que además proporcionan pistas cronológicas certeras. En la misiva nº XXXVII, que remitía al pintor el propio Mateo de Prado el 24 de enero de 1655, señalaba que había recibido la caja que aquel le había mandado, con la *notomía* y papeles, añadiendo que la *Santa Teresa la tengo en la memoria… y are en ella lo que pudiere*. Mateo de Prado se había formado en Valladolid con Fernández y lógicamente vendría de entonces esta relación que se prolongaba en el tiempo.

En la Carta XL de 1655, el orfebre Andrés de Campos Guevara escribía al pintor desde Santiago de Compostela, indicando que Mateo de Prado no había podido hacer la Santa Teresa, porque estaba solo con dos ayudantes que le echaban una mano haciendo dos escudos de piedra, de manera que si fuera posible enviarle un ayudante, sacaría la obra adelante. La presencia de Campos Guevara en esta empresa, permite pensar en él como artífice de los adornos metálicos del collar que luce la santa, con formas de rosetas en espiral con esmaltes, similares a las de la escultura de la Inmaculada de Fernández de la catedral de Astorga.

14 *Ibidem*, p. 102.

15 URREA FERNÁNDEZ, J. y BRASAS EGIDO, J. C.: *Op. cit.*, pp. 435-449.



Retablo relicario en su estado actual, con las puertas abiertas. Diego Valentín Díaz. Museo de la Catedral de Valladolid.

El busto tiene además un carácter de reliquia, porque sostiene en sus manos una carta de la santa enviada a uno de sus obispos protectores, don Álvaro de Mendoza. En ese mundo obsesionado por el acopio de testimonios veraces vinculados a la existencia de los santos, la carta se convierte en una verdadera reliquia parlante, que se representa en el centro de la composición como la perfecta combinación entre la palabra y la imagen que, en definitiva, es lo que define a esta particular creación.

El busto de Santa Teresa aparece flanqueado por dos pequeños santos de cuerpo entero y cuidada ejecución que representan a San Diego de Alcalá y San Antonio de Padua. Respecto a su autoría hemos de volver a la citada carta que el 24 de octubre de 1655 enviaba Andrés de Campos Guevara a Diego Valentín Díaz, en la que además de hablar del busto de Santa Teresa indicaba que no había tenido oportunidad de enviarle los dos santos de madera, pero que aprovecharía la ocasión más segura para hacerlo. De nuevo Urrea y Brasas anotan en hipótesis que compartimos que el comentario puede aludir a las dos pequeñas piezas del retablo, que deberían relacionarse con la producción del mismo Mateo de Prado[16].

16 *Ibidem*, Carta XL, p. 447.

Aunque no se trata de esculturas relicario, o al menos no conservamos referencia de que se conservaran reliquias suyas formando parte del conjunto, las razones para su presencia están más que justificadas. San Antonio es el célebre taumaturgo portugués que se convirtió en un santo de enorme popularidad, cuya advocación era más que común en todos los templos, sin necesidad de pertenecer a la orden franciscana de la que formaba parte.

La razón para la representación de San Diego es todavía más poderosa. Además de ser el patrono onomástico del pintor se trata de un palpable ejemplo de cercanía del santoral, y en esos momentos era también un signo patriótico. Felipe II había logrado su canonización en 1588 y con ello se iniciaba una secuencia de santos hispanos que venían a suponer un signo evidente y propagandístico de refuerzo de la monarquía hispana.

Como parte del conjunto se han conservado dos pequeñas cabezas de santos degollados apoyados en dos platillos. Hemos apuntado cómo en ese proyecto primitivo de retablo, el pintor menciona precisamente las dos cabezas de santos degollados que ya eran de su propiedad, para las que se debían de fabricar ambos platos y buscar posteriormente reliquias que aludieran a santos que hubieran sido martirizados de ese modo. Resulta curioso el acopio realizado de alguna manera al contrario de lo que era habitual. En este caso existían las representaciones escultóricas, que podrían fecharse a finales del siglo XVI, pero no las reliquias, que hemos de suponer que de algún modo se encontraron para incorporarlas al grupo.

Pero debajo del busto de Santa Teresa se ha conservado un delicado trabajo lapidario, que tampoco es demasiado común y que puede ayudarnos a entender el propio significado del retablo. Se trata de una arqueta de hermosas proporciones, realizada en una piedra de color verde. Una vez más eran Urrea y Brasas quienes proponían que el material para este objeto podría ser el que se citaba en la carta fechada el 23 de septiembre de 1658, donde se menciona una piedra de jaspe que habría de entregar Miguel Camargo a Diego Valentín Díaz[17].

La arqueta, apoyada sobre unas bolas de bronce que le proporcionan más prestancia, ha perdido la cerradura y reúne todas las condiciones para haber sido empleada como sagrario del Monumento durante las funciones de la Semana Santa. Si pensamos en la inscripción exterior de las puertas, es aquí cuando cobra un sentido completo. En definitiva el centro es el tabernáculo por su finalidad de reserva eucarística rodeado por las reliquias de los santos que cumplen la función de un coro.

Esas reliquias se convierten en una presencia que invade todos los rincones del conjunto, disponiéndose integradas en los marcos y en todos los rincones, bajo pequeños viriles de vidrio y acompañadas de cartelas que permiten su identificación, como sucedía en los espacios arquitectónicos destinados a relicarios, donde el catálogo de esos objetos sagrados formaba parte indispensable del concepto total en el que se inscribían.

[17] *Ibidem*, Carta XLIII, p. 448.

Muchas de ellas se han perdido, especialmente las que se disponían en contenedores *ad hoc*, de los que nos queda tan solo un valioso testimonio fotográfico, donde se ven pequeñas pirámides truncadas o grupos escultóricos que tendrían pequeñas tecas y que ofrecen en su abigarramiento un aspecto de pequeña y portátil cámara de maravillas. Tan solo han permanecido algunas que han terminado por pasar desapercibidas.

Este sería el caso de la cruz cilicio que sostiene el ángel de la parte superior que agita una banderola con la Cruz Trinitaria[18], que queremos aquí vincular con la figura del vallisoletano San Simón de Rojas, a quien vamos a ver de nuevo representado pictóricamente en el conjunto. Una cruz similar se representa en la portada de una de las más importantes biografías del santo, la que escribía Francisco de Arcos en 1670[19]. Rojas dormía crucificado sobre una cruz de madera y la representación de la portada de su biografía enlaza con las imágenes de un perfecto penitente, de aquellos que se retiraban *con una buena provisión de cilicios, disciplinas, rosarios, cruces, relojes y calaveras de madera*[20] para hacer oración alejados del mundo.

La trascendencia de la pintura del interior de las puertas: una teoría de la imagen

El tratamiento formal del interior pictórico de las puertas del retablo corresponde a un esquema estudiado y armónico, como se observa a simple vista en la distribución de las escenas. La similitud compositiva de las superiores y el estudiado juego de la representación del cuadro dentro del cuadro nos está hablando en primer término de esas cuestiones tan del gusto barroco, en las que se intercala la realidad y la ficción, lo mismo que habíamos visto en el propio desarrollo del retablo fingido, para lograr con la pintura efectos arquitectónicos.

Además, el carácter que se persigue es totalmente formativo[21]. Se trata, de manera global, de un objeto parlante no solo por la evidencia narrativa de la pintura, sino

[18] Forma pareja con otro ángel con banderola, donde se muestra una cruz de Santiago, que quizás aludía a alguna reliquia vinculada con el apóstol que se contuviera en el armario.

[19] ARCOS, F.: *Primera parte de la Vida del V. y Rmo. P. m. Fr. Simon de Roxas del Orden de la Santissima Trinidad*..., Madrid, 1670.

[20] PORTÚS PÉREZ, J.: "Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. VIII, 1995, pp. 55-88.

[21] A propósito del significado del retablo y de su contenido son muy importantes las reflexiones realizadas por PORTÚS PÉREZ, J.: "The Holy depicting the Holy. Social and Aesthetic issues" en el catálogo de la exposición *Sacred Spain*, Indianapolis Museum of Art (Ronda Kasl, ed.), 2009, pp. 37-54.

por el hecho estudiado de añadir una didascalia al pie de cada una de las tablas, que tiene por objeto hacer más explicable lo que se ha pintado, para que no se dé lugar a la libre interpretación, al fin y al cabo reforzando con el gesto un concepto muy propio de mundo contrarreformista, opuesto al libre examen de la doctrina como bandera del protestantismo.

La erudición probada del artista y su conocimiento profundo de esa cultura de la imagen está detrás de todo este programa. El inventario de sus libros de estampas, además de la prolijidad a la hora del registro y de la posibilidad de identificación de cada uno de ellos, proporciona una idea muy aproximada de su formación en esa cultura visual que suministraban las fuentes grabadas y que se convertían en un tesoro para los artistas más avezados. La biblioteca de Diego Valentín Díaz, con 576 libros, es de las más nutridas en la historia de la pintura española, si pensamos que figuras como Carducho o Velázquez disponían de 307 y 154 respectivamente, lo que viene a colocarlo en un lugar verdaderamente sobresaliente[22].

Pero no solo la imagen sino también la teoría era conocida por el artista y además de los tratados italianos de arquitectura, o de las *Vidas* de Vasari, en sus estantes se anotan libros de actualidad como los *Diálogos de la Pintura* de Carducho, publicados en 1633, una obra fundamental en la tratadística barroca europea, junto a otros como los *Discursos apologéticos en defensa de la Ingenuidad de la pintura*, de Juan de Butrón, que se habían publicado en 1626[23].

Con todo ese bagaje el artista diseña un discurso en el que exaltar el valor de la imagen sagrada y su validez a través de la acción de los pintores como verdaderos mediadores entre lo divino y lo humano. De alguna manera se trataba de expresar a través de los temas elegidos una validación de la consideración del artista, pero no a través de su nivel social o económico, como podía estar sucediendo en la Europa del Norte.

Aquí esa consideración se lograba por el vínculo militante con lo religioso y no es una casualidad que artistas como Pacheco o como el propio Diego Valentín, muy conscientes de ese papel preponderante que reivindicaban, tuvieran la condición de Familiares del Santo Oficio, que era quizás la distinción más elevada que se podía lograr en estrecha ligazón con la jerarquía eclesiástica siendo laicos, un aspecto peculiar de lo que está sucediendo en el arte español de este momento, sobre el que quizás se podría incidir con resultados más palpables.

Al fin y al cabo no se está más que materializando el concepto que entre las excelencias de la pintura señalaba Carducho, al referirse a su papel en el aspecto de la nobleza moral, pues por medio de ella: *ha pretendido la Santa Madre Iglesia se convierta la criatura a su Criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas Imágenes y otros actos de devoción… y para resguardo de esta parte sólo referiré las*

[22] PORTÚS PÉREZ, J.: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1999, p. 106; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002, p. 76.

[23] GARCÍA CHICO, E.: *Op. cit.*, pp. 85-97

palabras de Santo Concilio Tridentino… De todas las sacras imágenes se saca fruto… Inocencio II en un Sínodo, llama a los Pintores Confirmadores de los Oradores e Historiadores, y tal vez superiores a ellos. La Sagrada Escritura ha honrado esta facultad llamándola Ciencia (Libro de la Sabiduría capítulo 13)… Si tiene de material y operativo, por donde algunos la han querido desautorizar, qual ciencia para explicarse no usa de materiales y de la potencia operativa? Que, como queda dicho, los caracteres de las letras, es lo mismo que el dibujo material y visible de la pintura[24].

Las dos pinturas de la parte inferior: origen y avales de la pintura sagrada

Uno de los principales aspectos que se intenta testimoniar es el origen mítico de la pintura sagrada. Del mismo modo que en el Renacimiento italiano se buscaban en la obra de los clásicos, especialmente en trabajos referenciales como la *Historia Natural* de Plinio, los orígenes de las disciplinas artísticas en la Antigüedad clásica, en el mundo católico y militante de la Contrarreforma se hace lo propio para vincular lo sagrado con unos orígenes divinos. Curiosamente se trata de un proceso mimético y de este modo es el momento del *paragone a lo sagrado* con todas esas diatribas en las que se habla de la Creación como una gran pintura de Dios, a lo que los escultores rebatían que realmente lo que había sido era escultor al modelar con barro al primer hombre.

Pero los argumentos se hacían más reales cuando se hablaba de Cristo como pintor de su imagen. Las primeras representaciones de Cristo reflejadas por causas sobrenaturales y no realizadas por mano humana, la Verónica o la impresión en la Sabana Santa, tuvieron una enorme trascendencia vinculadas al mundo más sofisticado de las primeras reliquias. Las dos circunstancias se habían producido en la fase final y por acción involuntaria de Cristo, la primera en el Camino del Calvario y la segunda una vez que había muerto, en el instante inmediatamente anterior a la Resurrección.

Pero la tercera de esas manifestaciones, que es la que aquí se representa, respondía a un proceso diferente. Debajo de la pintura leemos: *Retrátase Cristo con tocar un lienço a su Santísimo rostro el qual da al que le be/acer para el rey Agabaro que viendo la hermosura de Cristo y turbado no pudo*. Se trataba por tanto de la representación del acto en el que Cristo se retrata a sí mismo, supliendo la incapacidad del pintor que, turbado ante su hermosura, no era capaz de pintar su imagen.

Abgar V, rey de Edesa, en Siria, enfermo y conocedor de la fama como taumaturgo de Cristo, envió una legación a Jerusalén con el objetivo de invitarle a que se trasladara a su ciudad. Jesús declina la invitación, y cuando el pintor del rey intentaba retratarlo sin éxito se acerca el lienzo al rostro y su imagen queda impresa en él. La narración es realmente remota y parece buscar razones para justificar los orígenes del cristianismo en Edesa, a raíz de la conversión del rey Abgaro IX a finales

[24] CARDUCHO, V.: *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633, pp. 33v-34r.

del siglo I, que fue el primer rey cristiano de ese territorio. La historia adquirió desde muy pronto carta de naturaleza y en peregrinaciones históricas como la de la monja Egeria en el siglo IV, el itinerario incluía la visita a la tumba del rey que se había curado con el retrato de Cristo[25].

El retrato enviado a Edesa es la primera imagen en el sentido cronológico de la vida de Cristo y además corresponde a un acto voluntario. Cristo se pinta a sí mismo, pero no como un pintor cualquiera, sino como un pintor excepcional, aproximando el lienzo a su rostro y sin necesidad de pinceles. A ello se une un carácter extraordinario, que es la intencionalidad curativa del retrato, algo que ronda en el programa general de las pinturas del retablo, para ligar la eficacia de la imagen como elemento sanador, disponiendo a los pintores en una dimensión totalmente tridentina otorgándoles un papel que sobrepasaba lo práctico.

Cristo muestra su retrato a los embajadores del rey Abgar, en el retablo relicario. Diego Valentín Díaz.

La historia del retrato de Abgar de Edessa es una rareza iconográfica en el arte español, donde no hay ejemplos similares. Como hemos apuntado, y del mismo modo que en la historiografía artística, desde el siglo XVI se estaban rehabilitando los nombres y las obras de la Antigüedad clásica como referentes de las artes, estaba sucediendo lo mismo en el contexto contrarreformista con una orientación claramente buscada.

25 Los modelos bizantinos para la imagen de Cristo tomaban como punto de partida el fabuloso retrato de Abgar, con una rica historia como reliquia en la que no podemos detenernos. En cuanto a la historia de la carta enviada por Cristo al rey y su trascendencia en los primeros tiempos del cristianismo, *Evangelios Apócrifos* (ed. crítica y bilingüe de Aurelio de Santos), Madrid, 1956, pp. 703-711.

Se trataba de asentar la nobleza de la disciplina artística buscando raíces en antiguas noticias que ahora volvían a adquirir valor. De esta manera el caso de Abgar se convierte en un tópico de la teoría pictórica, y el caso del retrato milagroso está muy presente en los tratados, frente a la ausencia física de la escena pintada, como si fuera algo que se quedó solo en el plano de las palabras. El hecho de su elección por parte de Diego Valentín Díaz está hablando de la erudición del pintor, lo que pone de manifiesto la formación de este artista que supera la condición de un limitado pintor provinciano.



Interpretación del retrato del rey Abgar conservado en Roma, según estampa de los Wyerix.

Resulta curioso que esa búsqueda del origen de la pintura sagrada tuviera al mismo tiempo su paralelo para la escultura, como si no se quisiera dejar ningún flanco por cubrir, para otorgar unos orígenes nobles a las disciplinas artísticas que avalaran su pasado vinculado a la contemporaneidad de Cristo.

Pero del mismo modo las representaciones iconográficas apenas se conservan, quedándose en el plano teórico y reservado al mundo de la erudición. La pauta estaba en el grupo de bronce erigido en la ciudad de Cesarea de Filipo por la llamada *hemorroisa* del Evangelio, la mujer que había sido curada del flujo de sangre simplemente tocando el borde de la túnica de Cristo y en vida de este. Prades y otros muchos teóricos narraron la historia del grupo, destruido por Juliano el Apóstata, que se disponía sobre una piedra a los pies de la cual nacía una hierba que, cuando llegaba a tocar el borde de la túnica, se transformaba en curativa[26].

Pero volviendo al retrato, es significativo constatar, aunque sea de una forma muy sencilla, la vigencia del tema en tiempos de Diego Valentín Díaz a través de algunos testimonios de tratadistas y teóricos, solo por incidir en la actualidad del recurso. Así Vicente Carducho, en 1633, usaba el tema para avalar la grandeza de la pintura, al decir que: *en cierto modo pintó Christo su divino retrato, supliendo la insuficiencia*

[26] PRADES, J.: *Historia de la adoración de las imágenes*, Valencia, 1597, pp. 67 y ss.

o la incompatibilidad del artífice, porque no pudo mirar, ni sufrir el resplandor que salía de su sacratísimo rostro[27], justificando además el resplandor que rodeaba las representaciones de Cristo como algo inherente a su persona.

Francisco Pacheco, en 1649, dedicaba en su *Arte de la Pintura* un capítulo que titulaba *De los nobles y santos que exercitaron la pintura y de algunos efectos maravillosos procedidos de ella*[28]. Después de hacer un listado de los grandes nombres y de sus habilidades remataba el discurso diciendo que en esa nómina solo faltaba el mismo Dios y no es necesario señalar que el Creador es señalado por el teórico como el inventor de la Pintura al haber creado el mundo como si fuera éste un enorme lienzo, utilizando el viejo tópico. Pero, además, al enviar a su hijo también este: *vestido de nuestra carne la halló para engrandecer la Pintura por maravillosa y nueva manera*, narrando a continuación el episodio del rey Abgar.

Anota cómo el resplandor no dejó a Ananías pintar y entonces Cristo le facilitó el trabajo con su acción, añadiendo en el proceso que él mismo había pintado una copia de esta pintura que habían traído de Roma y que se conservaba en el monasterio de San Silvestre, dando así testimonio de la difusión de esta composición incluso en el siglo XVII[29], pero naturalmente en su estado final, y no durante su proceso de fabricación milagrosa, que esa es la singularidad del ejemplo vallisoletano.

Y solo un ejemplo más para reparar en la trascendencia del tema en el sugerente mundo de la oratoria sagrada, a través de su empleo por uno de los oradores más brillantes y prolíficos, el trinitario fray Hortensio Félix Paravicino (1580-1633)[30] que en un célebre sermón de la fiesta de San Lucas, patrón de los pintores, pronunciado en 1623, aunque se publicara en 1640, decía: *Allá cuentan del otro pintor del rey Agabaro que fue a retratar a Christo, pero salía tanta luz de su rostro que desmayado el pintor, se hubo de retratar Dios, si no de su mano, de su rostro, llegándole al lienço, y obedeçiendo el lino a la naturaleza, mejor que al arte, siendo ya aquella no copia, sino reliquia del Sol. Quien dijera a un gran pintor que estorvara una luz por buena a un retrato? Por buena no pero por grande bien puedese que ellos saben que ha de templarse. Y la de Christo era grande, solo él la podía templar*[31].

[27] CARDUCHO, V.: *Op. cit.*, p. 110 v.

[28] PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, cap. IX, libro I, Sevilla, 1649.

[29] PACHECO, F.: *Op. cit.*, pp. 126-127.

[30] Paravicino, profundo conocedor de la pintura, era retratado por El Greco "en dejadez airosa", en un maravilloso retrato que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston, ante el que Luis Cernuda escribía en 1950 un hermoso poema titulado *Retrato de poeta*, que es una bella reflexión sobre la soledad del exilio y la meditación, pero aludiendo también a la valoración del patrimonio que había salido sin control fuera de España, y que comienza: "¿También tú aquí, hermano, amigo, / Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo, / locura de los nuestros, que es la nuestra, / como a mi? ¿O codicia, vendiendo el patrimonio / no ganado sino heredado, de aquellos que no saben / quererlo?..."

[31] El sermón de Paravicino tenía lugar en la fiesta del *Glorioso Evangelista San Lucas. Solenidad de la Academia de los Pintores*, en el convento de la Trinidad de Madrid el 18 de octubre de 1623 (*Oraciones Evangélicas*, Madrid, 1640, pp. 183r-186v), 186r. Para la relación de Paravicino con la pintura, PORTÚS PÉREZ, J.: "Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 9, 1996, pp. 77-105.

La coyuntura de la explicación es perfecta y el conocimiento del arte por parte del predicador se pone en evidencia al tratar el tema de la luz y de su templanza. La circunstancia es aprovechada por Paravicino para criticar la actitud de Abgar, por no desplazarse él mismo *no solo por respeto de Jesucristo, sino por decoro de la pintura pues era arte de que no se desdeñaron en la Antigüedad las coronas y supieron las Magestades alternar cetros y pinzeles en una mano* para poner después el ejemplo de que el propio rey Felipe IV y su abuelo la habían practicado.

No podemos olvidar en este caso el contenido de la inscripción que se dispone al pie de la pintura. Lo que aquí se señala para el impedimento de que el pintor realice su trabajo no es la luz deslumbrante sino la hermosura de Cristo, adentrándose en un camino que tiene mucho que ver con un concepto estético que va más allá del significado del retrato, de manera que se está incidiendo de algún modo en el propio valor de la profesión.

Era lógico que en el programa del pequeño retablo ocupara una parte destacada San Lucas evangelista, acompañado de una inscripción aclaratoria en la que se lee: *El Virgen y Mártir San Lucas Coronista de Cristo y María Santísima su madre la está / retratando; a quien deben tan gran beneficio y consuelo los fieles*. San Lucas es el patrón de los pintores y bajo cuya protección se ponían cofradías y academias. La relación de Díaz con la cofradía del gremio vallisoletano, de la que había sido fundador en los primeros años del siglo XVII, era estrecha, y precisamente su residencia canónica estaba en la iglesia del Colegio de Niñas Huérfanas, adonde, con diferentes episodios de desencuentros, se había terminado por instalar cumpliendo el deseo del artista de que el lugar se llamara *la iglesia de los pintores*[32]. El propio artista dejaba a la iglesia una reliquia del Evangelista, que tenía una escultura en el templo.

La importancia de la figura de San Lucas servía para el objetivo de reforzar la propia consideración social de los pintores. Se trata de una figura destacada por pertenecer al colegio de los evangelistas y quizás sea el que introduce más elementos anecdóticos en su narración, por cuyo motivo se le debió de adjudicar el carácter de pintor. Así desde los primeros relatos hagiográficos dedicados a ensalzar su figura, Lucas aparece ejerciendo el patronato sobre los pintores, añadiendo a su peripecia vital una serie de rasgos que los caracterizan como tal.

El citado maestro Jaime Prades en su famosa *Historia de la adoración de las imágenes*, que se publicaba en Valencia en 1597 y que es uno de los primeros tratados de la imagen en clave netamente contrarreformista publicados en España, dedica a San Lucas unas cuantas páginas y Diego Valentín Díaz tenía el libro en su biblioteca[33]. Señala que las primeras pinturas de Cristo y de María realizadas por el Evangelista se pusieron al culto en la ciudad de Antioquía, para que fueran adoradas por el pueblo, con la autoridad de los apóstoles.

[32] URREA FERNÁNDEZ, J.: "La pintura en Valladolid en el siglo XVII...", pp. 170-172.

[33] Creemos que se puede identificar sin mayores problemas con la entrada recogida por GARCÍA CHICO, E.: *Op. cit*., p. 100, "Otro libro de la adoración de las santas ymagenes en dos reales".

Lucas había pintado a Cristo y a la Virgen *entendiendo que no bastava que con el entendimiento y el espíritu los reverenciaramos, sino que por medio de la imagen y representación havemos de estar en compañía de aquellos a quienes tanto deseamos lo qual es ferventíssimo amor*[34]. Las pinturas atribuidas a San Lucas se convirtieron en algo más que en representaciones de la Divinidad. Reunían propiedades en sí mismas y tenían el carácter de reliquias, de manera que por todas partes, sobre todo con imágenes a las que se atribuía una cierta antigüedad, comenzó a asociarse el nombre del Evangelista, como etiqueta de distinción.

En España, por la importancia de la escultura y de la consideración de la imagen de bulto, San Lucas se transforma también en escultor, aunque sus representaciones iconográficas sean escasas, pero realizando exclusivamente figuras de la Virgen. Este es el caso de las advocaciones de Atocha, Guadalupe o del Sagrario de Toledo, con una enorme y creciente devoción que se reforzaba con esa autoría de origen sagrado[35].

El carácter curativo de las pinturas de San Lucas se ligaba estrechamente a otro de sus patronatos, que era precisamente el de la medicina. En el antes citado sermón de Paravicino, se aclaraban sus profesiones, ligándolas en una productiva amalgama, cuando decía: *Fue lo primero grande historiador, y verdadero, que es grande la jurisdicción de las fábulas en las plumas y en las lenguas… Lo segundo fue gran Pintor, que nunca los pinzeles riñeron con las plumas. Y supo ser gran Pintor sin ser soberbio, divino achaque desta espiritual Arte, desta lisonja animada de la naturaleza… Médico fue lo tercero, que lo son de nuestra salud, cuyos respetables estudios defirió tanto el mismo Dios, si bien a su crédito y acierto, como a nuestra mejoría, no les haze daño la suerte. Y escritor, pintor y médico, santo siempre, que no estorban las artes a la virtud, ni la erudición más universal acusa o huye la profesión más espiritual…*

Pero es que todavía a esas virtudes se añadió la protección sobre la farmacia, de manera que el santo no solo proporcionaba el diagnóstico y la curación sino también la fabricación de los remedios. La oratoria nos proporciona claves muy esclarecedoras a la hora de entender esa interacción de funciones, por ejemplo en el sermón predicado por el padre Nicolás José de la Cruz, de la orden de los Mínimos

34 PRADES, J.: *Op. cit.*, pp. 62 y ss. Curiosamente también indica que las primeras las había fabricado en cera.

35 Sin embargo las cosas son diferentes en el caso de las representaciones de los Crucificados, como el famoso *Volto Santo* de Lucca, una copia del cual se instalaba en el convento dominico de Atocha, publicándose un libro en 1638 en el que se narraba su historia. Los crucifijos más primitivos eran atribuidos a Nicodemo, quien adquiere el carácter de escultor, pero no por serlo de profesión como en el caso de San Lucas y la pintura, sino por una cuestión circunstancial por su intención de evocar la imagen de Cristo, de manera que no se convierte, como en el otro caso, en patrono de la escultura (PRADES, J.: *Op. cit.*, pp. 145 y ss.). Aquí se trataba de mostrar a Cristo en el instante de su muerte: *los ojos escuros, turbios y bueltos en blanco, con la boca abierta, todo rociado de sangre, llagados y rasgados aquellos sus miembros santísimos y del todo agenos de su belleza y tan maltratados que aun a sus enemigos movieran a compasión…* En España se atribuían a sus manos los Crucificados conservados en Balaguer, Burgos y Orense y aun los de otros lugares menores. En algunos casos incluso se produce un trabajo de colaboración entre Nicodemo y Lucas, pues al primero se le dispone realizando esculturas célebres, tanto de Cristo como de la Virgen, mientras que el segundo aparece como policromador.



San Lucas retratando a la Virgen, en el retablo relicario. Diego Valentín Díaz.

en el Hospital de la Pasión de Madrid, dirigido al Real Colegio de Boticarios, en 1741. Allí se trataba de resaltar las virtudes curativas de San Lucas: médico famoso, pintor insigne y boticario admirable: *Designó el Señor a San Lucas no como un sugeto solo, sino como a muchos juntos para la salud de los mortales*[36].

[36] CRUZ, NICOLÁS J. de la: *Sermón del glorioso San Lucas evangelista que en el Hospital de la Passion predicó al Real Colegio de Boticarios…*, Madrid, 174, p. 5.

Su recurso retórico consiste en explicar tanto su faceta de evangelista como de pintor como actos medicinales, con multitud de ejemplos que ligaban ambas facetas como cuando señala: *Que por ser San Lucas diestro pintor, fue famoso pharmaceutico… Aunque uno supiera pintar los títulos de los botes y rótulos de las redomas, nunca por esso sería buen Boticario. Quién, pues juntó la escuela de Galeno con la enseñanza de Phidias? O quién jamas introduxo la escuela de Esculapio en el taller de Apeles?...* Según el autor, San Lucas sabe unir las dos facultades, el ejercicio de pintar imágenes de devoción y el arte de componer medicamentos maravillosos en beneficio de la salud[37] y por esa razón: *Traía consigo nuestro Santo (su historia nos lo dice) una imagen de la Virgen hecha de su propia mano, con que remedió innumerables males. Aplicábala al enfermo y huía la enfermedad; aplicábala al moribundo y huía la muerte; aplicábala al muerto y aún recuperaba la vida* (p. 13)[38].

La virginidad del Evangelista, que se declara en la cartela inferior como una de sus virtudes, tiene su explicación en este texto a la hora de ligarla con la de María y su disponibilidad para pintarla, otro aspecto que incidía en la validez del ejercicio pictórico como asunto de mediación a través de un estado óptimo del alma, de acuerdo con los principios de la ortodoxia. De este modo se decía que: *Siempre fue Virgen, como dice San Jerónimo, y perpetuamente puro, por cuya pureza y virginidad mereció ser Discípulo muy querido de la Madre de Dios. O que trato tan familiar! que pláticas tan divinas! Que conversaciones tan del Cielo tuvo con esta Soberana Señora! Quasi todo su Evangelio escrivió por informe de la Virgen Santísima. María dictava y Lucas escrivía… muchas cosas que no escribieron los otros Evangelistas lo escribió nuestro Santo Patrón con su elegante pluma, porque Nuestra Señora lo dictó con su preciosa boca… Con el favor en fin de esta celestial maestra llenó Lucas su Oficina Evangélica de flores, de frutos, de plantas saludables, de minerales, de piedras preciosas*[39].

La actitud reverencial con la que el Evangelista aparece en la pintura es otro aspecto a destacar. Lucas está arrodillado, algo que no es normal en la multitud de representaciones que llevaron a cabo del santo pintor a lo largo de la historia; pero además no apoya la pintura en un caballete sino sobre una silla. El planteamiento es muy doméstico, como si hubiera una intención clara de poner de manifiesto la familiaridad del trato entre el artista y su modelo. La Virgen, que está leyendo y en

[37] *Ibidem*, p. 12.

[38] Añade además otras curiosas imágenes visuales para transformar el taller de San Lucas en una verdadera farmacia espiritual: *Hallábanse los Hebreos con cataratas malignas que no le dexaban ver claramente la venida del verdadero Mesías. Los Gentiles, ciegos en sus errores, tropezaban a cada passo con la cruz para no creer Dios a quien se manifestó tan hombre... Sacó San Lucas al público su Evangelio, como una oficina de eficaces remedios contra tan grandes males. Aquí el gentil y el hebreo hallan maravillosos colirios contra su ceguedad... Sí, sí, que el Evangelio de san Lucas es una Botica general de los expecíficos más esquisitos y antídotos más eficaces contra los venenos, males e idolatría del judaísmo y pravedad herética ... El solo tiene en su oficina evangélica los botes de la Magdalena convertida, en cuyo balsámico ungüento derramado, encuentra medicina saludable la vanidad, la destemplanza y la sensualidad... en fin el preciosísimo medicamento que en ninguna otra parte se hallara mejor que en la oficina evangélica de nuestro Santo Pharmacéutico es un delicioso néctar llamado Cordial de la Confianza, contra la desesperada melancolía que puede sobrevenir a un alma enferma por la multitud y la gravedad de los males. Ibidem*, pp. 7-9.

[39] *Ibidem*, p. 9.

actitud absolutamente de reposo, presenta unos rasgos de gran sencillez, sin ninguna estridencia, encajando perfectamente con esos principios de rigor y sobriedad contrarreformista[40].

La eficacia de las pinturas de San Lucas conservadas en Roma y su difusión a través de dos ejemplos señeros

San Gregorio en Roma y la curación de la peste. La situación requería ejemplos de la eficacia, y esa es la solución propuesta para las dos pinturas que se colocaron en la parte superior de las puertas. En primer lugar se trataba de mostrar la validez de la tradición reforzada por la identificación de un suceso milagroso protagonizado por una pintura atribuida a San Lucas con la acción de San Gregorio Magno, padre de la Iglesia, además de pontífice, en un instante en el que se está incidiendo de manera especial en la validez indiscutible de la autoridad de Roma, con elementos propagandísticos como la representación iconográfica del ciclo hagiográfico de San Pedro.

El pontífice, tocado con tiara y llevando cruz patriarcal, acompañado por la paloma como ejemplo de la inspiración, sostiene un lienzo en sus manos, mientras que en la parte inferior se dice: *Copia de Nª Sª del Populo que pintó S. Lucas y San Gregorio magno en la gran/peste de Roma la sacó en procesión y abiéndose echo luego cesó*. El ejemplo patente de lo sucedido y de la acción de la imagen con efectos curativos, podemos leerlo en la interpretación del sermón del padre Nicolás José de la Cruz, cuando afirmaba: *El obrador de nuestro Santo Pintor era una oficina de maravillas para curar enfermos… cada imagen era una redoma de agua contra la muerte; cada retrato de su mano era un bote de medicina de salud contra cualquier enfermedad. Con la vista, con el contacto y aún con la presencia sola de las sagradas pinturas de San Lucas huían los dolores, los contagios y las pestes. Baste para prueba el exemplar de Roma. Siendo Summo Pontífice San Gregorio Magno hubo en aquella Santa Ciudad una general peste a que no podía resistir la medicina humana. Ordenó el Santo Pontífice sacassen solemnemente a las calles una Imagen de la Virgen Santísima hechura de San Lucas. Cosa prodigiosa! Por donde pasaba la imagen se via claramente huir el ayre contagioso y la pestilencia y niebla, dexando a los enfermos con salud conocida… esta fue la única eficaz medicina elaborada por mano de San Lucas*[41].

[40] En estos momentos se proporcionaban claves para la representación de los asuntos sagrados, a manera de guías para los artistas, de manera que no se cayera en el error, como sucede con el conocido tratado de Pacheco. Hay autores como el citado Prades, que al hablar de las pinturas de la Virgen realizadas por San Lucas, precisa cuestiones de estatura o de tono cuando dice que tenía *el color como el del trigo maduro, el cabello rubio y que parecía también en el color al oro o a la miel o a las aristas de trigo cuando está sazonado y maduro del todo; los ojos agudos, cuyo color y el de las niñas tiraban a verdes; las cejas enarcadas, tirando su color a escuro o negro; la nariz larga, los labios grosezuelos y colorados llenos de suavísimas palabras… era por estremo agena de todo fausto y pompa, senzilla y enemiga de afeytes: agradavanle las ropas que no tuviesen color artificial, sino el que naturaleza produze…* PRADES, J.: *Op. cit.*, p. 66.

[41] CRUZ, NICOLÁS J. de la: *Op. cit.*, p. 13.

La imagen estaba atravesando por un instante de muy afortunada rehabilitación en los primeros años del siglo XVII, de manera que el propio Diego Valentín podía tener noticias de este fenómeno devoto a pesar de la distancia. El icono atribuido al Evangelista de la llamada *Salus Populi Romani* se disponía con una mayor dignidad en la que se iba a denominar Capilla Paolina en la propia basílica de Santa María la Mayor de Roma, que financiaba el papa Paulo V y se inauguraba en 1616.



San Gregorio Magno mostrando uno de los iconos romanos representando a la Virgen con el Niño pintado por San Lucas, en el retablo relicario. Diego Valentín Díaz.

Por otra parte, los vínculos de Santa María la Mayor con la Corona española eran muy fuertes[42]. En 1647 se erigía una Obra Pía por deseo del rey Felipe IV, que se comprometía a ofrecer una serie de limosnas para recibir favores litúrgicos y oraciones permanentes en el templo. Los reyes españoles han sido protocanónigos del Cabildo de Santa María y una de las pruebas más evidentes de esos lazos se resume en el hecho de que en 1659 se encargaba para el pórtico del templo una escultura de bronce representando a Felipe IV según diseño de Bernini.

La devoción de Santa María la Mayor se materializaba en la difusión de su particular iconografía no solo a través de las abundantes series de estampas, sino de lienzos de bajo coste que, como recuerdos de esa presencia, se extendieron con un éxito indudable. La repercusión iba a ser inmediata en todo el orbe católico y paulatinamente, en otro fenómeno digno de interés en lo que tiene que ver con el gusto, los duros rasgos de la pintura bizantina se fueron dulcificando, dotándolos de un mayor naturalismo, para favorecer la vigencia del culto y su adaptación lógica a las modas.

42 Una gran monografía sobre Santa María la Mayor, que publicaba Paolo de Angelis en 1621, lleva en la portada en escudo con las armas reales de la Corona de España como un símbolo de esa protección.

Simón de Rojas, el padre Ave María: un trinitario de Valladolid. La proximidad de la santidad y el poder de la imagen. El tema de la Expectación. Frente al carácter formal, a la tradición sancionada en Roma y por la máxima autoridad de la Iglesia, la propuesta de Diego Valentín Díaz para formar pareja con el uso de la imagen pintada por San Lucas en el caso de San Gregorio está en perfecta sintonía con la religiosidad de su tiempo. La actitud de Simón de Rojas en el contexto del retablo es exactamente igual que la de San Gregorio. Viste el hábito de su orden y en los dos ángulos superiores se representó, por una parte, el símbolo de los cautivos y el ángel, que es el emblema de los trinitarios, mientras que en el otro la Virgen y el Niño le entregan el cíngulo de la pureza, que es uno de sus símbolos más característicos. En la parte inferior el texto dice: *Copia de Sta. Mar. la mayor que pintó San Lucas a quien el Sº Rojas llamava de la Esperança y por el se concedió el reço del nombre de Mar. Sma. fue yjo desta Ciud.*



Fray Simón de Rojas sostiene otro de los iconos romanos pintado por San Lucas, rodeado de símbolos de la orden trinitaria, en el retablo relicario. Diego Valentín Díaz.

En primer lugar llama la atención el error. Dice el texto que se trata del cuadro conservado en Santa María la Mayor, cuando en realidad representa el que estaba en la iglesia de Santa María del Popolo asimismo atribuido a San Lucas y con extraordinaria veneración. El hecho de que una imagen se conociera como la *Salus Pouli Romani* y la otra como Virgen del Populo daba lugar a la confusión, pero es algo que se detecta con mucha frecuencia[43].

[43] Así lo explicaba el padre Francisco Florencia en su *Zodiaco Mariano*… (México, 1755, p. 96) aclarando el entuerto al decir respecto a la advocación conservada en Puebla *que allí llaman Nuestra Señora del Populo, creyendo que la del Populo es la misma que la de Santa María la Mayor, siendo así que son dos imágenes distintas aunque se dice y hay tradición que también la del Populo es de San Lucas; pero con diversos trajes y posturas, colocadas en Roma en dos distintas iglesias muy distantes una de otra*. El origen de las copias llegadas a México era que San Francisco de Borja había conseguido del papa Pío V la posibilidad de reproducir el lienzo de Santa María la Mayor atribuido a San Lucas, para repartirlas por el mundo y fomentar la devoción a la Virgen.

Mostrar de igual a igual, en el mismo nivel representativo, al santo pontífice y al trinitario vallisoletano Simón de Rojas, que todavía no estaba en los altares –pero a quien ya se denomina *Santo* en el texto–, es un ejemplo palpable de la cercanía con la santidad, presentando como modelo de imitación a una figura que había muerto en 1624, que además era conocida y natural de la ciudad, por lo que la eficacia de su presentación como modelo era todavía mayor. Era, por otra parte, lo que estaba sucediendo con santos contemporáneos que estaban siendo reconocidos por la Iglesia, como la propia Santa Teresa o San Ignacio de Loyola.

Su presencia activa en la corte como preceptor de los hijos de Felipe III, y como confesor de la reina Isabel de Borbón, le garantizaban un puesto sancionado por la misma autoridad real. Aunque Rojas no estaba en los altares, e iba a tardar muchos años en estarlo –su beatificación tuvo lugar en 1766 y su canonización en 1988–, se trata de una figura popular con consideración de santo incluso antes de su muerte[44].

La relación del pintor vallisoletano con el propio santo y con el carisma trinitario es una realidad palpable que estamos comentando desde el comienzo y solo es una anécdota que confirma ese contacto el hecho de que entre los lienzos inventariados a su muerte se citara: *un retrato del padre roxas trinitario de la trinidad calçada, de medio cuerpo en seis reales*[45]. El propio cambio de nombre del colegio por el



Portada de la biografía de Simón de Rojas publicada por Francisco de Arcos en 1670.

Fray Simón de Rojas ante la Virgen de la Esperanza. Dibujo de Francisco Rizi, 1654, para la capilla de la Esperanza de la Trinidad de Madrid. British Museum.



44 Es revelador el dato de que el rey enviara pintores a su lecho de muerte para inmortalizar su imagen, como el propio Velázquez. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A.: *Museo pictórico y escala óptica*... (1715-1724), Madrid, 1947, p. 910.

45 GARCÍA CHICO, E.: *Op. cit.*, p. 82.

Dulce Nombre de María, a lo que también se alude en el texto y sobre lo que luego volveremos, lo convirtió en el primer templo del mundo dedicado a esta advocación, como destacará el propio pintor en otro gesto de conexión que habla de su poderosa influencia.

La importancia de la imagen sagrada ligada a Simón de Rojas y su eficacia a lo largo de su vida se convierte en una constante y demuestra el conocimiento de su figura que tenía Diego Valentín. En ese sentido es muy importante el hecho de su oriundez vallisoletana que, además de ser ejemplo al que encomendarse, viene a destacar un curioso sentimiento patrio. El dato nunca pasó desapercibido y aunque Rojas no fue beatificado hasta 1766, su carácter de *hijo de* Valladolid está presente en su hagiografía[46] desde los primeros instantes. Lope de Vega le dedicó en 1625 una comedia titulada *La niñez del padre Rojas*[47] que, aunque lógicamente se desarrolla en Valladolid, no hace ninguna mención topográfica, ni ningún guiño a la ciudad señalando algún aspecto que sirviera para identificarla, quizás porque tampoco era habitual en este tipo de obras que tenían otros objetivos.

Sin embargo, quizás vinculando el uso que hará el futuro santo de la imagen, sí está llena la comedia de referencias pictóricas, comenzando con la presencia en escena de la Virtud y el Vicio disputándose la personalidad del protagonista para arrancar con la tartamudez del santo curada ante una pintura de la Anunciación, de manera que ese *leit motiv* de la salutación del ángel, el Ave María, le acompañará a lo largo de toda su vida.

Los vínculos con la representación y el uso de la imagen y con el propio hecho artístico como instrumento contrarreformista son inherentes a la biografía de Rojas. El trinitario cultivaba especialmente la amistad de los pintores con objeto de que *no hiciesen retratos que solicitan algunos para traer consigo de grande riesgo de la vida del cuerpo y del alma; muchos pusieron algunos en la celda del santo desterrando los ídolos y deidades mentirosas que torpemente ciegos adoravan*[48]. El papel de la responsabilidad del pintor español en el cuidado de la virtud es lo mismo que estaban recordando los tratadistas del momento, frente al éxito de la producción mitológica y por eso Simón de

[46] Vidaurre de Orduña, Antonio B., *Rendido elogio métrico obsequioso discurso, que con motivo de la beatificación del beato Simón de Roxas…*, Madrid, 1766. Se publicaba con motivo de la beatificación, dedicada al Marqués de Estepa donde, con un tono muy de la época decía: *Valladolid, Oriente delicioso, /que lo fue de esta flor, que sin ocaso /se concibió jazmín, nació azucena, / vivió clavel, y floreció amaranto: / Regocijos apreste, que publiquen / el hijo que en su centro fue criado / y sin desobligar a los vecinos, / honor y gloria a sus paysanos. / Bien del Pisuerga las espumas canas / rizar pueden sus grupos nacarados, / que en la perla feliz que produjeron, / su pompa con razón canonizaron. / Su cathedral blasone afortunada / de que el sitio disfrute, en que acendrado / nació lucero, aquel, que al sol de Gracia / la luz vevió en virtudes rayo a rayo…*

[47] CARLOS VARONA, M.ª C. de: "La niñez del Padre Rojas de Lope de Vega. Teatro hagiográfico y representación visual en el Siglo de Oro", en *La comedia de Santos*, Almagro, 2006, pp. 179-199; "Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación", en CARLOS VARONA, M.ª C. de, PEREDA, F. y CIVIL, P. (eds.): *La imagen religiosa en la monarquía hispánica*, Coll. de la Casa de Velázquez (104), Madrid, 2008, pp. 83-99. "La niñez del Padre Rojas de Lope de Vega. Teatro hagiográfico y representación visual en el Siglo de Oro", en *La comedia de Santos*, Almagro, 2006, pp. 179-199.

[48] PORTUS PÉREZ, J.: "Indecencia, mortificación y modos de ver…", p. 64.

Rojas pediría al arzobispo de Toledo, Bernardo de Rojas, que prohibiese las pinturas deshonestas *para que no se consientan las que contienen lascivia o sensualidad*[49].

El uso que el santo hará de las estampas está siempre presente en muchos de los episodios de su vida y son muchos los ejemplos que podrían dar buena cuenta del modo en que vio con claridad lo que significaba la imagen como apoyo de la doctrina, como cuando *en la Vigilia de la Espectación hizo que un religioso lego fijase en casi todas las puertas de la Corte una imagen de la Virgen con las voces Ave María, en caracteres grandes, para introducir en el siglo esta salutación. Abrió lámina con la misma imagen y epígraphe y costeó tres veces la edición del Oficio del Dulce Nombre de María, para repartir de gracia los exemplares*[50].

Además los testimonios de las virtudes curativas de la imagen, en la línea de lo que estamos viendo en el desarrollo pictórico del retablo, son constantes en su biografía. Su existencia certifica un papel que va más allá del uso del símbolo o del complemento visual a la doctrina, porque transmite un poder sagrado como el que se atribuía a las pinturas de San Lucas, integrándolo todo dentro de un mismo conjunto. Habla por sí mismo uno de los testimonios recogidos en su biografía, cuando dice: *Doña Ana Zagarra padecía un dolor de costado, que terminó en fiebre maligna con varios accidentes, y un vehemente dolor de cabeza. Quando los médicos la contemplaban en el mayor peligro, llegó el beato Roxas y le puso sobre la cabeza una estampa de la Virgen, y en el mismo instante cesó totalmente el dolor. Tuvo algunos días aplicada la imagen y luego que la apartó volvió a padecer la misma vehemencia: repitió la medicina y consiguió una completa sanidad*[51].

Simón de Rojas fundaba en 1611 la Congregación de Esclavos del Dulce Nombre de María conocida en Madrid popularmente como el *Ave María*. Se trata de una de esas sutilezas en torno a la Encarnación, que se celebra el 25 de marzo y que tenía su secuencia en la octava anterior a la Navidad, el 18 de diciembre, donde se cantaban las alabanzas de María en forma de antífonas. La fiesta del Dulce Nombre solo se celebraba por antiguo privilegio desde 1588 en la diócesis de Cuenca, que es donde Simón de Rojas la había conocido durante su estancia como superior de los trinitarios en aquella ciudad. En 1622 se concedía su celebración para los trinitarios de Castilla y al año siguiente para toda España, precisamente a través de los oficios de Rojas en la corte romana[52].

La Congregación terminará desarrollando su propia iconografía. En España estaban surgiendo variaciones no canónicas ni presentes en las Escrituras, que respondían a

49 *Ibidem*, pp. 64-65.

50 *Compendio Histórico de la vida, virtudes y fama posthuma del beato Simón de Roxas, del Orden de la Santísima Trinidad de Calzados... escrito con arreglo puntual a los procesos de su beatificación*, Madrid, 1766, pp. 71-72.

51 *Ibidem,* p. 80.

52 Al respecto, ver el desarrollo del tema con toda su riqueza de matices en el lúcido trabajo realizado por CARLOS VARONA, M.ª C. de: "Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII...", pp. 83-99.

visiones o a circunstancias especiales, como el Cristo del Perdón o el de la Victoria, que enriquecieron el imaginario devocional hispano como una expresión de la peculiaridad del hecho religioso en nuestro ámbito. Y eso mismo sucedió con este tema.

En 1624 la Congregación contrataba una escultura para presidir su capilla, con el escultor madrileño Juan de Porres, que reprodujera la visión que había tenido el padre Rojas en la víspera de la Expectación. El tema representaba a María embarazada, siguiendo la antigua iconografía de la Virgen de la Esperanza o de la O, de orígenes medievales, pero en la que se contemplaba la figura de Jesús niño en el vientre a través de un viril[53].

La escultura se ha perdido pero existen testimonios de su fortuna, como el grabado que se hacía en 1739, rodeando a la figura de María, de los diferentes inicios de las antífonas de la O. Por la influencia del propio Rojas, en el oratorio de la reina Isabel de Borbón existía una imagen de esta iconografía, aunque arrodillada y en actitud de oración, que se difundía entre el sector femenino de la nobleza y que se convirtió en testimonio de su influencia[54].

En 1654 Francisco Rizi llevaba a cabo un proyecto de retablo para la capilla de la Expectación, en el convento de la Trinidad de Madrid, en el que iban a trabajar diferentes artistas y del que afortunadamente se han conservado dibujos sueltos. El que corresponde a la escena central reproduce un grupo escultórico que mostraba la misma visión del padre Rojas, pero en este caso con su propia representación[55].

Desconocemos si este preciso esquema iconográfico llegó a Valladolid, pero es muy probable que así fuera y de hecho en el Colegio de Niñas Huérfanas había una capilla de la Expectación. Resulta curioso constatar que en la iglesia parroquial de Megeces, y más tardía en el tiempo, se conserve una Virgen de la O fechada a mediados del siglo XVIII, cuyo Niño se contempla en el vientre materno a través de un viril[56]. La Ilustración daba al traste con estas peculiaridades y en 1805 el cardenal de Toledo Luis de Borbón reconvenía al ministro de los trinitarios de Toledo ordenándole que modificara la imagen de la Expectación tapando la cavidad existente en el vientre de la Virgen para evitar distracciones incorrectas[57].

53 *Ibidem*, pp. 85-86.

54 *Ibidem*, pp. 86-88.

55 LAMAS DELGADO, E.: "Partnership between painters and sculptors in 17th-century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin", *RIHA Journal* 0063 | 11 January 2013. El autor se detiene asimismo en una pintura firmada por Rizi con el Sueño de San José (1670-75), conservada en el Museo de Indianápolis, en la que se observa el mismo tema mariano y que demuestra la trascendencia del tema.

56 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R.: "Virgen de la O", en el catálogo de la exposición *Del Olvido a la Memoria, II. Patrimonio provincial restaurado. 1998-1999*, Valladolid, 1999, s. p.

57 CARLOS VARONA, M.ª C. de:, "Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII…", p. 96.

IV
VALLADOLID INTANGIBLE

La cátedra de cine de la Universidad de Valladolid

FRANCISCO JAVIER DE LA PLAZA | Académico

Un Valladolid "de novela"
Ficciones narrativas ambientadas en Valladolid

PAZ ALTÉS MELGAR | Editora

Los bomberos de Valladolid. 500 años de historia

EDUARDO PEDRUELO MARTÍN | Archivo Municipal de Valladolid



La cátedra de cine de la Universidad de Valladolid

Francisco Javier de la Plaza | Académico

Aunque hubo de todo en su largo trayecto, la historia de la cátedra de cine no puede convertirse fácilmente en un relato dramatizable. Mi relación con la cátedra es tan antigua como el final de mi carrera, empezando a dar clases cuando comenzaron los cursos allí, en los años 60. Pero antes de mencionar a las personas implicadas en su creación no quiero olvidar al que, aunque no fue su organizador, don Juan José Martín González, sí fue su protector, gracias a los cargos que ocupaba, y aunque no tuviera presencia directa, alentó, protegió y dotó de lugares adecuados las actividades de la cátedra. Él comenzó muy tempranamente su relación con la cátedra impartiendo un tema o asignatura titulado "La relación del cine con las artes", pero por el motivo que fuera no le interesó continuar y me ofreció a mí sustituirle, comenzando así mi relación con el padre Sthaehlin, una persona extraordinaria a la que admiraba y con el que cooperaba, y esa es la razón por la que al llegar su jubilación me propusiera para seguir al frente de la cátedra de cine.

De manera que si contamos los años primeros de profesorado, después los de dirección e incluso ahora, que he sido nombrado director honorario y recibo un cariño muy especial, siguiendo vinculado afectivamente, comprenderán la dificultad para

resumir tantos años a base de comprimir muchos recuerdos, de diferentes tiempos y de muchas personas, de las que algunas, lamentablemente, ya no están con nosotros, por lo que quizás no dé hoy a mis palabras un orden muy estricto.

Como punto de partida, diré que la cátedra va vinculada a la Semana de Cine, y a su vez está relacionada con otros festivales de una manera indirecta. Así el Festival de San Sebastián surgió en el momento de finalización de la temporada de playa. Hacia septiembre las autoridades municipales ven cómo decae el turismo y buscan un estímulo para retenerlo. Por ello idean un festival a imitación del de Cannes del 46 o al aún más antiguo de época mussoliniana, el Festival de Venecia. Aquí, en Valladolid, de una forma un tanto especial tomarán San Sebastián como modelo, surgiendo la Semana de Cine Religioso, no porque fuéramos más religiosos que en otras ciudades, pero sí porque contábamos con el fenómeno de la Semana Santa que atraía también mucho turismo.

Antolín de Santiago y Juárez, delegado del ministerio de Información y Turismo, un hombre muy eficaz, muy movido y dinámico, concibió la idea de continuar el atractivo de la Semana Santa vallisoletana, en el transcurso de la cual –como se sabe– no se proyectaba cine y sí en cambio el Sábado de Gloria cuando solía haber grandes estrenos con una serie de proyecciones de cine religioso o de un cine enmarcado en ese clima. Existían además otras circunstancias curiosas a tener en cuenta relacionadas con la creación de la cátedra de cine como era la política religiosa, desconfiada con respecto al cine, al que consideraba un instrumento para difundir modelos de costumbres no positivas. En general había una censura que calificaba por colores las películas, las rosa o las grana, pecaminosas al máximo. Esta política comenzó a cambiar por estos años, quizás por el hecho de que el cine había adquirido una presencia tan considerable en los medios de comunicación que esta lucha, esta resistencia, este interés en desanimar al público de ver películas tenía muchas veces un efecto contrario funcionando como una propaganda.

La Iglesia, muy sabiamente, decidió que era mejor aceptar el hecho del cine como cultura y educar al espectador en lugar de prohibirle o demandarle que no fuera, y lograr así que tuviera un criterio que le defendiera contra las insidiosas propagandas subliminales ocultas en los films. Se inicia por entonces una política, por parte de muchos sacerdotes y religiosos en los colegios, de creación de cine-clubs, y un ejemplo significativo fue el creado por el padre Martín Descalzo, llamado "Mundo mejor". Este hombre brillante, entusiasta, con un poder de convocatoria muy grande, utilizaba el cine como una referencia. Fue Premio Nadal, corresponsal de *El Norte de Castilla* durante el Concilio en Roma, y es un buen ejemplo de esa nueva actitud de la Iglesia apoyando la divulgación de los criterios fundamentales del lenguaje cinematográfico para un público formado y con criterio.

De manera que, por un lado, está la voluntad de atracción turística de la Semana Santa y su prolongación en el cine del mismo carácter y por otro esa política general de la Iglesia que llevó a algunos sacerdotes a organizar y a tener mucha actividad cinematográfica. Personalmente asistí durante una etapa a un cineclub en la casa central de los jesuitas en Madrid, al que popularmente llamaban "Loyola-Hilton" ,

que contaba con una asistencia masiva y con la presencia de directores como José Luis García Berlanga, pues era sorprendente la vitalidad de este culto por el cine y por saber de cine vinculada a órdenes religiosas y a sacerdotes seglares, que eran los que movían de una manera u otra esta cuestión.

En definitiva, a la Semana de Cine de Valladolid se le quiso dar un carácter cultural importante, acompañando a las proyecciones con sesiones de conversaciones que, al principio, eran de cine católico, vinculadas a una espiritualidad religiosa, pero que luego se fue enfocando hacia un laicismo cada vez más claro y hacia una liberalización en este sentido, siguiendo la cátedra también este mismo enfoque.



Apertura en la Universidad de las "Primeras conversaciones nacionales de cine católico". *V Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos*, 1960.

Las primeras conversaciones tuvieron el calificativo de católicas y se realizaron en el edificio universitario, con el objetivo de que la Universidad aportara un respaldo de cultura, de método, a estas opiniones que se vertían allí sobre maestros que entonces estaban empezando a conocerse aquí, como Bergman, o Bresson, y que luego tuvieron gran impacto. Estas conversaciones se celebraban en el Aula Triste, pero también en lo que era entonces el Aula Magna a veces confundida en los documentos con la situada en el edificio de Santa Cruz, pero que en realidad es la hoy llamada Aula Mergelina dignificada entonces mediante paneles de madera oscura y mobiliario acorde.

A estos encuentros se invitó a gente tan importante como Roberto Rosellini, personaje mítico, o a Jean Pierre Melville, uno de los maestros del cine llamado "polar" o cine negro francés, de un prestigio enorme… También acudieron teóricos y críticos, pero hubo uno que destacó en este momento, Floris Luigi Ammanati, que había sido director de la "Mostra de Venecia" y era director, subcomisiario, en realidad, del "Centro Sperimentale della Cinematografía" en Roma, una especie de academia que aún sigue funcionando con mucho éxito, siendo él uno de los grandes impulsores de las conversaciones.

Será entonces cuando aquellos encuentros dejen el apodo de católicos y simplemente tomarán el nombre de conversaciones de cine. Se resumirán y editarán en un tomo gracias a Antonio Pelayo, utilísimo para los interesados en el tema, igual que lo publicado recientemente por César Combarros sobre la historia de la Semana, en

la que hace referencia a estas conversaciones. Con ellas se inició el encuentro entre el cine y la Universidad en nuestra ciudad, aunque antes había habido parecidas experiencias aisladas en Barcelona, Salamanca, Madrid… y algún curso monográfico. La continuidad que se pretendía lograr con las conversaciones movieron a Luis Suárez Fernández, profesor de Historia antigua y medieval, con una gran afición, a proponer –como vio en la universidad de Berkeley– una vinculación permanente de la institución con el cine, lo que terminó por consolidar la cátedra de cine.

Sobre una serie de imágenes, iré comentando a continuación distintos aspectos de la cátedra.

José Antonio Perelétegui firmó la presentación gráfica de la primera Semana de Cine Religioso, con ese carácter dramático del cartel, ese énfasis retórico, la luz proyectada sobre la pantalla de cinemascope, recoge el espíritu de las celebraciones, muy vinculadas a la religiosidad. En las fotos de la época, sorprende el patio de butacas en un estreno, porque casi todo se ve en negro debido a la asistencia de la gran cantidad de sacerdotes, religiosos y monjas. Existía un gran interés por parte de los educadores para impregnarse en la Semana de su culto al cine y seguir las conversaciones que se desarrollaban.



Juan José Martín González favoreció la construcción del actual paraninfo, bloque sencillo añadido a la fachada antigua, liberando así al Aula Mergelina de sus funciones representativas y convirtiéndola en una sala de cine, pues por esas fechas ya se pensaba integrar las asignaturas de cine dentro de la licenciatura de Historia del arte. La creación de esa sala cómo un espacio preparado para las proyecciones cinematográficas es algo que hay que reconocerle a él. Tenía la cabina de proyección colocada en un lugar remoto –había que salir al tejado–, además de tener que cargar con esos rollos tan pesados de película, atravesando pasillos y subiendo escaleras de mano. Estaba incomunicado con la sala y solo el pateo masivo, al no existir móviles, era la forma de manifestar algún fallo en la proyección. En la actualidad se han solventado estos problemas y cuenta con un nuevo proyector digital y aire acondicionado.





Cándido Fernández Rodríguez.

Carlos María Staehlin. Foto A.M. Valladolid.

La cátedra se creó por Real Decreto el 28 de febrero de 1962 y su primer director fue Luis Suárez Era un hombre con una facilidad de palabra extraordinaria, que veneraba el cine, haciéndole doblemente adecuado para este puesto. Nombró como secretario al profesor de Historia del arte, José María Azcárate. Suárez enseguida fue nombrado rector y ocupó el puesto poco tiempo; eran tiempos muy revueltos por lo que delegó la dirección en otro profesor: Antonio Bethancourt, quien se ocupó de la cátedra de los años 64 al 68. Luego se propuso al padre Sthaehlin, experto muy preparado, jesuita, con un bagaje y conocimientos sobre cine extraordinarios; su tesis doctoral fue sobre “Estética en el cine alemán mudo”, y antes ya había trabajado sobre “Estética del cine sueco”. Escribió numerosos libros siguiendo unos criterios y métodos rigurosos. Él configuró la cátedra de cine en sus funciones y organización, algo que por estar perfectamente conseguido aún se mantiene.

Los primeros cursos se celebraban durante el año lectivo, de enero a abril o junio, y eran informales, pero con el padre Sthaehlin se decidió realizarlos en agosto, para que pudiera acudir toda la gente que lo deseara, y dividirlos en grados, tres correspondientes a las tres materias, Historia, Estética y Crítica que, tras cursarlos por orden consecutivo, se podría obtener el diploma de esta “minicarrera”. El padre Sthaehlin, un hombre que escribía extraordinariamente rápido, muy metódico, nos muestra en sus libros sus posturas agresivas, contrarias a lo establecido. Defendía

una historia del cine que él llamaba “genética”, encajando de forma muy directa el hecho de que unas películas proceden de otras, teorizando sobre una especie de continuidad casi biológica.

Nombró como secretario a Cándido Fernández. Cándido murió de un ataque al corazón cuando daba clase en la Facultad de Medicina donde no pudieron hacer nada por él. Al principio era una persona muy comprometida con Acción Católica, organizaba numerosos cines-clubs, en una sala que luego será el Teatro Valladolid, en la Feria de Muestras, donde programaba sesiones dobles de cine individualizado que en otros lugares no se podían ver. Debemos darnos cuenta de que estamos en una época anterior al DVD, al vídeo, por lo que había que aprovechar las increíbles y eficaces gestiones que Cándido realizaba para poder disfrutar de esas películas, dándole por ello una enorme popularidad.

Publicaciones y cartelería

Veamos algunos de los programas de las distintas épocas, donde inicialmente aparecía la fachada de la Universidad como emblema, dando un respaldo de solidez a la entrada del cine a través de ella en Valladolid. Más adelante se olvidó este recurso y la imagen anunciadora del curso fue variando. Se empezaron a desarrollar seminarios más libres invitando a escritores, a realizadores, a técnicos que cambiaban continuamente y mientras que en determinadas horas de la mañana los alumnos





asistían a sus clases del grado al que pertenecieran, a partir de las 12 y durante toda la tarde los seminarios eran ya para todos, terminando con las proyecciones de cada sesión. Muchas veces los carteles aluden al contenido de estos y los programas se repartían o rehacían según este modelo, lo fijo y lo móvil, lo cambiante.

Un año muy especial fue para nosotros el 95, cuando celebramos el centenario del cine y con un gran esfuerzo, pidiendo ayuda a unos y otros, se consiguió la presencia de uno de los padres del neorrealismo en Italia, Guido Aristarco. Vino con su mujer, experta en la alfabetización cinematográfica.

Otro gran acontecimiento internacional fue traer a Honoré Buch, uno de los grandes teóricos y críticos del cine de nuestro tiempo. También vino la sobrina nieta del creador del cine fantástico –Jean-Philippe Bernier– colocándose como base del cartel de ese curso un fotograma de su “Viaje a la Luna”; ella trajo muchas de sus películas iniciales. El cartel aludía a la distancia que hay entre este cine primitivo y



la ciencia ficción contemporánea, con la nave Discovery de "Odisea en el Espacio 2001" de Stanley Kubrick, creando esa diacronía entre el primer y último cine.

En carteles de los siguientes años vemos a Mae West como imagen de la estatua de la Libertad o el montaje, realizado con ocasión de la película "Vértigo" de Hitchcok donde la rubia contempla a la morena, siendo ambas la misma mujer y con las que sueña el protagonista Scott. En 1998 "Vértigo" fue objeto de un curso monográfico durante todo un mes, observando todas sus facetas, incluso para estudiar la música invitamos a José Luis Téllez, un experto que hizo el esfuerzo de reconstruir las partituras, lo que nos indica hasta dónde se desmenuzó la película; fue casi una neurosis, una obsesión para nosotros.

En 1999 el cartel se ideó como homenaje a Fritz Lang en el que la mujer es objetualizada como robótica en la ciencia ficción. En 2000 se realizó el curso homenajeando a Buñuel. En el cartel, Catherine Deneuve, en una extraña y equívoca posición casi

amorosa con el cardenal Tavera; irreverencia desde luego, pero que nos parecía provocadora, como es provocador el cine de Buñuel.

También el mundo de los comics como fuente de películas interesó para un monográfico, en 2002, recordado en estos carteles.

Fritz Lang es uno de los grandes. Con *Metrópolis* se realizó otro monográfico agotador, protaganizado por María, la mujer mala, y esos maravillosos rascacielos que han quedado registrados en nuestra memoria para siempre como la visión de la ciudad del futuro, de un futuro visto en 1926.

Otro de los personajes que interesaron especialmente fue R. Werner Fassbinder, cuyo cartel, en 2004, se hizo sobre una hoja de un guion escrito por él con dibujos muy elementales, esquemáticos, y su fotografía cogida con un clip donde muestra con qué rapidez y vitalidad concebía la secuencia con tan solo unos sencillos dibujos.

El cartel de 2005 tuvo por motivo un fotograma de la última película de Marilyn Monroe, "The Misfits" con Montgomery Clift y Clark Gable, una película durísima, pero sobre la que hicimos una pequeña broma comparando la jirafa cinematográfica (micrófono al final de una pértiga) con una pequeña jirafa pintada por El Bosco, realmente una broma para entendidos.

Sobre el cine de animación ha habido gran interés y también le dedicamos un cartel. Se trata de personajes encantadores, Wallace y Gromit, surgidos por los Estudios Aardman Animations, creados manualmente sin trucos infográficos, son muñecos de plastilina, retocados, movidos de una manera concienzuda. Pensábamos que no podíamos poner una foto de la Universidad, pues generaba un contraste muy violento con estos muñecos, y entonces se nos ocurrió utilizar la Universidad vista por un confitero maravilloso de nuestra ciudad, llamado Eduardo Cubero, que "esculpía" en una materia próxima a la plastilina, pero comestible, y sobre ella hicimos posar a estos encantadores personajes Wallace y Gromit.





En 2007, un homenaje a Visconti con Helmut Berger y Marlene Dietrich en la "Caída de los dioses", o en 2008 al granadino Val del Omar, uno de los pioneros del cine experimental, con un talento artístico y tecnológico extraordinario, fueron temas de nuestros cursos y del cartel. Otros homenajeados fueron Werner Herzog con "La cólera de Dios", en 2010, o Polansky un año después, con "Repulsión".

Y la tradición continúa en los carteles de las últimas ediciones, en los que se mezclan, dando una sensación de variedad y alegría, fotogramas y personajes muy queridos en nuestro recuerdo, como pueden ser "Cantando bajo la lluvia", "Kin-kong", "Vacaciones en Roma"… imágenes clásicas que pueblan nuestra memoria y nuestro inconsciente reflejadas en carteles y portadas de nuestros cursos de cine.

Estudiar el cine

Por la cátedra han pasado a lo largo de estos años una cantidad abrumadora de personalidades del cine como profesores. Uno de los primeros fue José Luis Borau, entonces profesor de la Escuela de Cine de Madrid y más tarde miembro de la RAE y presidente de la Academia de cine, un hombre con una capacidad extraordinaria de trabajo, autor de "Furtivos" una de las cumbres de nuestro cine.

Pero la cátedra ha tenido siempre la vocación de estudiar el cine desde un punto de vista teórico o histórico, no práctico, no se trata de formar guionistas, directores, cámaras o técnicos, sino de formar espectadores conscientes, futuros directores, profesores de centros, de cines-clubs, pero fundamentalmente espectadores críticos que conocieran la mecánica intelectual del cine como obra artística. Si en la universidad se imparte la Historia del arte no como práctica sino como cultura, lo mismo pasa con el cine. Ha habido personas que no han querido entender esto y pensaban que a la cátedra le faltaba una dimensión práctica, sin embargo desde el principio se aclaró que no suponía ninguna competencia, era otra cosa.

En cuanto a la cantidad de gente que ha pasado por sus aulas es algo abrumador, numerosos directores tanto de la ECAM (Escuela de Cinematografía y Animación de la Comunidad de Madrid), como prácticamente todos los directores de cine y televisión desde los 60. Cruz Delgado, especialista en animación, Julio Diamante, Jaime de Armiñan, Vicente Aranda –que vino a presentar Tirante el Blanco–, Juan Antonio Bardem –en cuya cabeza estaba todo el cine español–, Antonio Jiménez Rico, Francisco Regueiro –un vallisoletano increíble cuya cabeza funciona en otro plano de lo normal–, Antonio Grobe –que pese a su muerte prematura hizo unas películas estupendas–, Azucena Rodríguez, Moncho Armendáriz, Iduña Irazu, Félix Sabroso… con los que contacté mediante una conexión radiofónica estando cada uno en su casa, una manera muy curiosa de conectar, y que aceptaron venir con unas películas muy divertidas tipo Almodóvar, con un humor desquiciado. Antonio Mercero, que estudió en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid. García Ruiz, Miguel Alonso, Javier Corcuera e Iván Fernández –que hicieron "la espalda del mundo" unos documentales sobre niños perdidos o marginados–, Patricia Ferreira –que presentó "El alquimista impaciente"–, José María Sarmiento –formado en París y que inició una carrera brillante que luego se fue cortando, vino a presentar "Filandon", "La montaña negra", películas ambiciosas, interesantes… una película para televisión sobre Mahoma, en una fecha en la que el Islam empezaba a interesar de una manera muy potente en occidente–, César Martínez Cerrada, Manuel Martín Cuenca, Gutiérrez Aragón, un hombre de una cultura asombrosa como Mario Camus, Juan Millares…

Entre lo que podría recordarse como algo anecdótico y triste están los personajes que iban a venir y murieron justamente pocos meses antes, cuando ya estaban cerrados los carteles del curso, algunos de estos fueron Rafael Azcona –el mejor guionista que ha tenido el cine español–, Jacinto Molina Álvarez, o Paul Naschy, un personaje especializado en cine de terror, famoso por su hombre lobo, papel que le iba bien debido a su fortaleza física tremenda.

Pilar Miró, una mujer llena de energía, con una mirada que taladraba, su presencia en la cátedra fue inolvidable; hablaba con los alumnos a los que no respondía inmediatamente se detenía a pensar y luego contestaba sin miedo a decir su opinión, una mujer de una sinceridad y un coraje sorprendente.

José Antonio Nieves Conde –un realizador espléndido–, Guido Aristarco –crítico de cine italiano–, Román Gubern –escritor e historiador, que no ha faltado a los

cursos y ha publicado todo lo publicable, está siempre al día sobre todo lo que ocurre, viaja continuamente a todos los centros y academias exclusivas de Londres, París, donde sea… dando mucha solidez con su presencia a nuestros cursos–.

Otros nombres que ahora recuerdo son los de Gonzalo Suárez, autor de películas inolvidables como “Remando al Viento”, que no parece española, sobre lord Byron y Mary Selly, realizada con un rigor extraordinario. Un personaje singular, Francisco Regueiro, vallisoletano, dibujante en *El Norte de Castilla*, caricaturista en su columna llamada “3 minutos”, guionista sorprendente. Terence Malick, guionista y director, protagonista de varios ciclos de la cátedra, con películas muy largas, pero de una técnica asombrosa, uno de los descubrimientos o revelaciones actuales.

No quiero olvidar a gente muy joven como José Mª Goenaga –con su film en lengua vasca “Loreak”, propuesta para los “Óscar”–, Ignacio Vilar –con su película en gallego “A Esmorga”, basada en la novela de Eduardo Blanco Amor, amigo de Federico García Lorca–, Josefina Molina, Esteve Riambau –actual director de la Filmoteca de Cataluña–, Agustín Díaz Yanes…

Desde el punto de vista de otras facetas del cine están los músicos: Carmelo Bernaola ha sido fiel a la cátedra hasta los últimos días de su vida y cuando dejó de explicar la música en el cine, fue sustituido por Emiliano Allende, director del festival de Medina del Campo que a su vez es compositor y crítico de música, con una cultura sorprendente. También invitamos a algunos compositores como Pascal Gal, Eva Gancedo o José Luis Téllez.

Qué decir de otro tipo de labores, porque a la cátedra de cine se la encargaba esta formación teórica, histórica y crítica, pero también una labor investigadora. Cuando la cátedra se creó, los discursos, recogidos por Carmen Sáez, preveían una institución que luego fue adaptándose a lo posible y que ha sobrevivido con un lema





Acto de clausura de la 50 edición del Curso de Cinematografía. Universidad de Valladolid, 2013.

que está en el escudo de París: *Fluctuat nec mergitur*, o sea, "cabecea pero no se hunde", y así la historia de la cátedra: un cabeceo a veces amenazado de hundimientos. Una de la circunstancias que podían utilizarse para valorar la grandeza con la que se concibió la cátedra era la previsión de que tuviera como instrumento de trabajo una filmoteca y eso requiere o exige unas inversiones de dinero que exceden completamente cualquier posibilidad de hacerlo fuera del ámbito nacional o regional. Algo que nunca fue posible.

Existía otra dimensión que la catedra debería tener, la divulgativa y la investigadora, y por eso se puso en marcha una revista: "Cuadernos cinematográficos", con dos épocas. Por motivos económicos esta revista no se pudo mantener aunque espero que con el tiempo y las circunstancias favorables del futuro vuelva a aparecer.

Con motivo del cincuentenario de la cátedra, su director actual, Javier Castán, está haciendo un esfuerzo considerable por conmemorarlo y por ello se ha publicado una colección de escritos que, en buena parte, son de profesores que han pasado por sus aulas. También se organizó un curso especial en el que se limitó el tiempo de actuación de los profesores para que todos pudieran participar. Se digitalizó la colección y se abrió la cátedra, implicándose en programas de otros centros: cine y derecho, cine y medicina… realizándose proyecciones y ciclos que muestran la posibilidad de que el cine refleje todo.

Al cine quise una vez compararlo con "El Aleph" del cuento de Jorge Luis Borges, un pequeña esfera brillante que concentra todo, todo el espacio y todo el tiempo imaginable, así el cine también es un poco un pequeño Aleph que lo reúne todo. Una prueba de que se puede aplicar a cualquier dirección, es el Congreso de Cine y Patrimonio, organizado en 2015 en colaboración con la fundación Santa María la

Real de Aguilar de Campoo, donde se demostró hasta qué punto el cine es testimonio o instrumento valorativo del patrimonio, tanto si se trata de pintura (o de biografías de pintores) o de la evolución de las artes o, por ejemplo, la arquitectura o el urbanismo pues el cine está abierto a todo y refleja todo.

Termino expresando mi deseo de que la cátedra de cine se mantenga, pues se halla en buenas manos para que durante unos años más muestre su vitalidad. Aunque se cambie el formato, el curso siempre interesará y la Universidad seguirá siendo pionera de una disciplina que, pese a haber sido despreciada por algún sector durante mucho tiempo, ha demostrado que tiene mucho que decir, consolidándose como lo que otros intelectuales han dado en llamar una máquina de pensar.

Para terminar, no quiero dejar de agradecer a Eloísa Wattenberg su apoyo en todo el tema logístico junto a Belén del Hoyo, a Jesús Simmross por sus fotografías, a Javier Castán que me ha franqueado todos los documentos que hay en la cátedra, y también a José Luis Cano anterior responsable y que realizó una ponencia en un congreso en Málaga donde resumía la historia de la cátedra, facilitándome su acceso, lo mismo que hiciera Carmen Sáez Elegido que durante muchos años fue mi compañera como secretaria en la cátedra y una persona con una eficacia y una capacidad organizadora extraordinaria.

Un Valladolid "de novela"
Ficciones narrativas ambientadas en Valladolid

Paz Altés Melgar | Editora

El propósito de esta exposición es sintetizar para el amigo de "conocer Valladolid", una serie de experiencias lectoras acumuladas con los años; todas ellas con un denominador común: el tener la ciudad de Valladolid como escenario de su trama argumental. A lo largo del tiempo, han sido muchos los autores que han utilizado la ciudad de Valladolid como escenario de sus obras, total o parcialmente. Para esta charla me he centrado en una selección de textos literarios del género "novela", aunque sí les hablaré brevemente de tres "obras de teatro" y de otros tres libros "de memorias", a los que no he sabido renunciar. He obviado, eso sí, los textos poéticos, por ser inabarcables en número.

Y parece inevitable comenzar una exposición sobre textos literarios ambientados en Valladolid deteniéndonos en ***El hereje***, del vallisoletano **Miguel Delibes**, la que fuera última novela de don Miguel y, quizás por ello, la que el autor dedicara de forma explícita a su ciudad natal.

Salvando las distancias y las épocas históricas, la historia de Cipriano Salcedo –*El hereje*– es a Valladolid lo que la de Ana Ozores –*La Regenta*– es a la ciudad de Oviedo, Vetusta en la ficción. Aparecida en 1998, doce años antes del fallecimiento de su autor, *El hereje* significa en el conjunto de su herencia literaria un documento inclasificable y atípico. *El hereje* es una novela de tema histórico, cuya trama argumental acontece entre 1517 –año en que nace Cipriano Salcedo en la Corredera de San Pablo– y 1559 –año en que el mismo Cipriano es condenado a la hoguera por la Santa Inquisición, acusado de difundir la herejía luterana junto al doctor Agustín

de Cazalla–. En la novela, Delibes, magistralmente asesorado por profesores de la talla de Ángel Torío, Teófanes Egido o Anastasio Rojo Vega, retrata en profundidad el Valladolid del siglo XVI: su sociedad, sus instituciones, su religiosidad, su economía, su naturaleza, su moral –incluidas sus aberraciones–, sus recursos sociales y, por descontado, su fisonomía urbana:

> *Asentada entre los ríos Pisuerga y Esgueva, la Valladolid del segundo tercio del siglo XVI era una villa de veintiocho mil habitantes, ciudad de servicios a la que la Real Chancillería y la nobleza, siempre atenta a los coqueteos de la Corte, le prestaban un evidente relieve social. El Duero, Pisuerga y Esgueva, antes de desmembrarse éste en los tres brazos urbanos, daban acogida, por un lado, a las casas de placer de la aristocracia, mientras facilitaban, por otro, una suerte de muralla natural a los periódicos asedios de la peste. El recinto propiamente urbano estaba circuido por huertas y frutales (almendros, manzanos, acerolos) y éstos, a su vez, por un círculo más amplio de viñas, que se extendían en ringleras por los cerros y el llano, hasta el extremo de que las calles de cepas, revestidas de hojas y pámpanos en el estío, cerraban el horizonte visible desde el Cerro de San Cristóbal a la Cuesta de La Maruquesa.*

No se arredra el autor a la hora de exponer los aspectos menos halagüeños de la villa, ni en recrearse en lo que más le agrada de ella. Escribe Delibes:

> *Salvo el cogollo urbano, empedrado y gris, con una reguera de alcantarillado exterior en el centro de las rúas, la villa resultaba polvorienta y árida en verano, fría y cenagosa en invierno y sucia y hedionda en todas las estaciones. Eso sí, allí donde la nariz se arrugaba, la vista se recreaba ante monumentos como San Gregorio, la Antigua y Santa Cruz o los recios conventos de San Pablo y San Benito. Calles estrechas, con soportales a los costados y casas de dos o tres pisos, sin balcones, con comercios o tallercitos gremiales en los bajos, Valladolid ofrecía en esta época, con su vivo tráfago de carruajes, caballos y acémilas, un aspecto casi floreciente, de manifiesta prosperidad.*

Y en cuanto al paisanaje del lugar, dice por ejemplo Delibes:

> *Amigo del zumo de cepas, el vallisoletano del siglo XVI, hombre de paladar sensible, distinguía el vino bueno del malo, aunque gustara de ambos, de tal modo que la cifra de consumo por habitante y año ascendía a los doscientos diez cuartillos, guarismo que, descontando a las mujeres, no bebedoras en general, los niños, los abstemios y los pobres, expresaba una cantidad per cápita de mucho respeto.*

En *El hereje*, Delibes sublima Valladolid como territorio literario y lo fotografía para nosotros en todas sus dimensiones. Y yo les animo encarecidamente a realizar una nueva lectura de *El hereje*, en clave de descubrimiento del territorio vallisoletano y a que identifiquen en él lugares con tanta solera como el Espolón Viejo, las tenerías, la iglesia de Santiago o la antigua mancebía; instituciones tan carismáticas de nuestro pasado como el Hospital de Niños Expósitos, el de Orates o la Chancillería; y escenas de aquel tiempo tan características como las oleadas de peste, la convivencia con la muerte, la represión inquisitorial, la pobreza endémica, etc.

No pierdan la ocasión de conocer un poco más el Valladolid de los tiempos de Carlos V y Felipe II, de la mano de personajes tan inolvidables como Cipriano y Minervina.

Veinte años después del presunto nacimiento de Cipriano, en 1537, una mujer vallisoletana, de nombre **Beatriz Bernal**, que acababa de enviudar de su segundo marido, el bachiller Juan Torres de Gatos, solicitaba al Consejo Real licencia para imprimir un libro de su autoría titulado ***Historia de los invitos y magnánimos cavalleros don Cristalián de España, príncipe de Trapisonda, y del infante Luzescanio, su hermano, hijos del famosísimo emperador Lindedel de Trapisonda***. Se trata de una novela de caballerías en toda regla. Sí, han oído bien: ¡Una novela de caballerías escrita por una mujer vallisoletana!

Beatriz Bernal no fue la única mujer que "osó" cultivar el género caballeresco, pero lo que es innegable es que su incursión en él ha de ser valorada como una gran gesta, toda vez que las novelas de caballerías constituían en aquel siglo XVI una parcela casi privativa de los hombres. *Sólo por ser labor de una mujer, puede darse mérito a Don Cristalián*, llegó a afirmar Menéndez Pelayo.

Doña Beatriz Bernal vivía por aquel entonces en Valladolid, en la calle de la Cuadra, hoy calle Conde de Ribadeo. Y en el prefacio de su obra, la autora escribe:

> *... yendo un viernes de la Cruz con otras dueñas a andar las estaciones* [...] *llegamos a una iglesia, a donde estaba un antiguo sepulcro, en el cual vimos un difunto embalsamado: y yo siendo más curiosa que las que conmigo iban, de ver y saber aquella antigüedad, llegueme más cerca, y mirando todo lo que en el sepulcro había, vi que a los pies del sepultado estaba un libro de crecido volumen, el cual (aunque fuese sacrilegio) para mí apliqué, y acuciosa de saber sus secretos, dejada la compañía, me vine a mi casa y, abriéndole, hallé que estaba escrito en nuestro común lenguaje, de letra tan antigua, que ni parecía española, ni arábiga, ni griega. Pero todavía creciendo mi deseo* [...] *vi en él muy diversas cosas escritas, de las cuales, como pude, traduje y saqué esta historia.*

Así pues, Beatriz Bernal inicia su fabulación declarando que fue ella misma quien encontró un *libro de crecido volumen* –el manuscrito del *Cristalián*–, en un *antiguo sepulcro* de un templo al que había acudido con algunas otras mujeres para "andar las estaciones". Y dice también que, tras el hallazgo, volvió a su casa para examinar el libro. Podríamos, por lo tanto, considerar que todo ello habría ocurrido en Valladolid –en un templo vallisoletano y en la casa de doña Beatriz en la calle de la Cuadra– con lo cual bien podría concluirse en que, cuando menos, la acción de *Don Cristalián de España* se inicia en nuestra ciudad.

Sin embargo, no nos detendremos más en ello porque lo cierto es que nada nos dice doña Beatriz sobre el Valladolid de entonces; y ni siquiera sobre el citado templo en el que habría sido encontrado el original de *Don Cristalián*, cosa que tampoco hace apenas don Miguel de Cervantes en estas obras que voy a mencionar ahora y que, a pesar de todo, resultaría imperdonable no traer a esta exposición.

El gran **Miguel de Cervantes Saavedra** vivió en Valladolid –probablemente desde el verano de 1604 hasta principios de 1608– en una de las casas que Juan de las Navas acababa de construir en el Rastro de los Carneros (hoy calle Rastro y calle

de Miguel Íscar). Durante aquel tiempo, el autor escribió dos de sus *Novelas ejemplares* más populares. A saber: ***El casamiento engañoso*** y ***El licenciado Vidriera***. En ambas, Valladolid es utilizado como escenario en mayor o menor medida.

En *El casamiento engañoso* la acción se inicia con el alférez Campuzano saliendo del hospital de la Resurrección de Valladolid y dirigiéndose a la ciudad por la Puerta del Campo. Allí, Campuzano se encuentra con un antiguo amigo, el posadero Peralta, que se sorprende al verle tan desmejorado.

> *Fueron a San Llorente, oyeron misa, llevóle Peralta a su casa, diole lo prometido y ofreciósele de nuevo, y pidióle, en acabando de comer, le contase los sucesos que tanto le había encarecido. No se hizo de rogar Campuzano; antes, comenzó a decir desta manera…*

Campuzano cuenta a Peralta cómo, seis meses antes, había contraído matrimonio con una mujer a quien había creído con posición y dinero, lo cual había resultado ser totalmente incierto. Finalmente, la mujer le había robado a él y, después, lo había abandonado, no sin antes contagiarle una enfermedad venérea que le había tenido postrado en el hospital de la Resurrección de Valladolid durante veinte días. El alférez confiesa a su amigo posadero que, durante su convalecencia, había escuchado hablar a dos perros, de nombre Berganza y Cipión, mientras dialogaban sobre temas ciertamente ingeniosos y moralizantes; y que había puesto por escrito cuanto había escuchado.

Así es como Cervantes integra en *El casamiento engañoso* otra novelita corta, igualmente conocida o, incluso, mucho más conocida: ***El coloquio de los perros***, protagonizada por los perros del *buen cristiano Mahudes*: Cipión, un perro sabio con grandes dotes dialécticas; y Berganza, un perro sevillano que, llegado a Valladolid con una compañía de comediantes, ha resultado herido durante una representación teatral y ha sido recogido por este nuevo amo.

Luis de Mahudes existió en verdad y fue administrador del hospital de los Desamparados primero y del hospital de la Resurrección después; y al parecer solía recorrer la ciudad, con sus perros, en busca de dádivas y caridades. Al parecer, Cervantes solo tuvo noticia de su relación con el hospital de la Resurrección, de ahí que sea en este en el que sitúa el arranque de *El casamiento engañoso/El coloquio de los perros*.

El hospital de la Resurrección estuvo en lo que hoy es la Casa Mantilla, en la esquina de la calle de Miguel Íscar y la Acera de Recoletos; y en los jardines delanteros de la vallisoletana Casa de Cervantes, abiertos a la calle de Miguel Íscar, se conserva aún su portada, que fue trasladada hasta aquí tras la demolición del edificio de aquel desaparecido hospital en 1890.

Valladolid también es escenario de gran parte de la acción de *El licenciado Vidriera*. El protagonista de esta narración, Tomás Rodaja, tras un intenso viaje por Italia y después de obtener el título de licenciado en Leyes, en Salamanca, ingiere una pócima inyectada en un membrillo con la cual una mujer pretendía enamorarlo. Lejos de obtener tal efecto, el licenciado cae enfermo y pierde el juicio y, entonces:

> *Imaginóse el desdichado que era todo de vidrio.*

Rodaja suplicaba a la gente que no se le acercase para no herirle, pero animaba a todos a plantearle todo tipo de preguntas y cuestiones porque *el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia*. Así comenzaron a hacerlo lo salmantinos –le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio–; y, como suele ocurrir, el ya conocido como "licenciado Vidriera" se hizo muy popular y su fama llegó a la corte, que estaba en Valladolid y a ella fue llamado por un cortesano muy principal. Dice Cervantes que el licenciado:

> Llegó a Valladolid, e*ntró de noche. Y de toda la Corte fue conocido en seis días, y a cada paso, en cada calle y en cu*alquiera esquina, respondía a todas las preguntas que le hacían.

Efectivamente, en Valladolid desarrolla Vidriera todo su ingenio pero poco nos dice el autor de la ciudad en la que todo ello acontece. Sabemos, tan solo, que el licenciado Vidriera frecuentaba la Acera de San Francisco de la Plaza Mayor. Precisamente en este contexto:

> *Preguntóle uno cuál era la mejor tierra. Respondió que la temprana y agradecida. Replicó el otro:*
> *No pregunto eso, sino que cuál es mejor lugar: Valladolid o Madrid.*
> *Y respondió:*
> *De Madrid, los extremos; de Valladolid, los medios.*
> *No lo entiendo –repitió el que se lo preguntaba.*
> *Y dijo:*
> *De Madrid, cielo y suelo; de Valladolid, los entresuelos.*

Quiero yo pensar que Cervantes, por boca de su personaje, lo que hace es reconocer que, si bien de Valladolid no le gustaban ni la climatología ("el cielo") ni la insalubridad urbanística ("el suelo"), sí se quedaba en cambio con su desenvoltura y sus gentes, lo cual es, a fin de cuentas, lo más importante… (creo yo).

En ambos casos –en *El casamiento engañoso* y en *El licenciado Vidriera*– estaríamos hablando del Valladolid de comienzos del siglo XVII, que es el Valladolid con el que Cervantes estaba familiarizado. Un Valladolid necesariamente muy distinto al referido como territorio literario por el venezolano **José Luis Guerra Fernández**, en su novela ***La emparedada del Corral de Campanas***, publicada en 2004.

Guerra Fernández nos traslada en su ficción al Valladolid del siglo XIV. Marta Verrox, la única hija de Yago Verrox, el rabino de la sinagoga nueva de Valladolid, desaparece durante las fiestas organizadas con motivo de la boda del rey Alfonso XI con María de Portugal. Era el año de 1328. Seis siglos y medio después, a mediados de los años 70 del siglo XX, durante unas obras en la plaza de Martí y Monsó, se descubren unos túneles y, en uno de ellos, la momia de una mujer emparedada, con cuatro monedas –o medallas– hebreas en la mano.

Para construir la trama, el autor se vale de la presunta traducción de un antiguo manuscrito, hallado en la ciudad de Praga y en nuestros días, en el que Yago Verrox

habría dejado escritas sus peripecias. No obstante, la acción principal de *La emparedada del Corral de Campanas* transcurre en Valladolid. Por un lado, el Valladolid de finales del siglo XIV, en el que el amor de una judía y un cristiano de sangre noble no podía presagiar sino tragedia; y por otro, el Valladolid de los últimos años del franquismo, en los que la juventud comenzaba a relajar su moral, a moverse por Europa y a disfrutar de una dimensión menos academicista de los años de universidad.

Durante la Baja Edad Media, hubo en toda Europa ciertas mujeres que se “emparedaron” voluntariamente, con mayor o menor rigor, con el fin de llevar una vida eremítica y de mortificación. En Valladolid, sabemos que hubo “emparedadas” en la iglesia de La Antigua, por ejemplo; y todo ello nos lleva enseguida a relacionarlo con la figura de la “beguina” o la “beata”; mujer piadosa, sin votos religiosos, pero sometida a una disciplina en verdad muy estricta. Sin embargo, la “emparedada” que protagoniza la novela de J. L. Guerra Fernández no es una emparedada de ese tipo, como puede suponerse a tenor del argumento.

En cuanto al “Corral de Campanas”, recordemos que, en nuestros días, la calle Campanas es la que, partiendo de Correos, desemboca en la plaza de Martí y Monsó; antiguamente plaza de La Comedia, por haber estado allí el primer teatro que funcionó en Valladolid de forma continuada.

Y hasta ahí puedo leer… *La emparedada del Corral de Campanas* es una novela de intriga, misterio, crímenes, arqueología, historia e intrahistoria; entretenidísima, de lectura muy ágil y altamente recomendable.

Permítanme ahora que vuelva a referirme al Valladolid de Felipe III. Habíamos visto que Cervantes no prescindió de nuestra ciudad como escenario literario, pero exageraríamos si dijésemos que en sus obras Valladolid es algo más que un territorio circunstancial. Sin embargo, esos años en que Valladolid fue sede de la corte de Felipe III, entre 1601 y 1606, han servido de inspiración a otros novelistas, contemporáneos, que han exprimido en sus narraciones lo que aquella joven ciudad daba de sí.

De entre todos ellos he seleccionado dos para esta exposición: Juan Eslava Galán (Arjona, Jaén, 1948) e Ignacio Martín Verona (Valladolid, 1966).

El pasado mes de febrero, **Juan Eslava Galán** se hizo con el Premio “Primavera” de Novela 2015, convocado por Espasa y Ámbito Cultural, por su ficción titulada ***Misterioso asesinato en Casa de Cervantes***. Eslava Galán fue Premio Planeta en 1987, Premio Ateneo de Sevilla en 1991 y Premio de Novela “Fernando Lara” en 1998. Tiene otras seis novelas publicadas entre 1987 y 2011, amén de más de diez ensayos de corte histórico.

En el caso que nos ocupa, la narración de Juan Eslava Galán desarrolla el episodio del asesinato del caballero Gaspar de Ezpeleta, el 27 de junio de 1605, frente a la Casa de Cervantes en el Rastro de los Carneros, a escasos metros de este salón en el que nos encontramos. Se trata, por lo tanto, de un suceso histórico en torno al que Eslava Galán fabula una serie de pesquisas que culminan con la resolución del caso.

En la novela, el autor plantea la llegada a Valladolid de un personaje “dúplice” que es, a un mismo tiempo, doña Dorotea de Osuna (como mujer) y don Teodoro de Anuso (al vestirse de hombre). Por cierto que se trata de un recurso literario muy… “cervantino”: recordemos a la hermosa Dorotea del Quijote, vestida de labriego tras haber sido deshonrada por el noble don Fernando. Eslava Galán no escatima en juegos literarios y nos regala dos muy elegantes, utilizando el anagrama Teodora-Doroteo y el palíndromo Osuna-Anuso para nombrar a la protagonista de la trama en sus dos identidades.

Doña Dorotea ha viajado a Valladolid a requerimiento de su gran amiga la duquesa de Arjona (gran admiradora del autor del *Quijote*) –otro guiño de Eslava Galán quien, como hemos dicho, es oriundo de Arjona, Jaén–, para que le ayude a aclarar el misterio de la muerte de Ezpeleta. Dice la duquesa a Dorotea:

> *…han acusado de homicidio a nuestro buen amigo don Miguel de Cervantes y lo han encerrado en la cárcel de la corte junto con sus hermanas, su hija y su sobrina. Está tan abatido y apesadumbrado que ni habla ni come, ni parece que quiera seguir viviendo…*

La fuente de documentación de la que bebe el autor para urdir el argumento es el suculento expediente del proceso a Miguel de Cervantes por la muerte de Ezpeleta, conservado en el archivo de la Real Academia Española. Muchos de los personajes de la novela existieron en realidad. Entre otros: las *cervantas* (Andrea de Cervantes, Magdalena de Sotomayor, Constanza de Ovando e Isabel de Saavedra), la beata Isabel de Ayala, el alcalde del crimen Cristóbal de Villarroel o, por supuesto, Miguel de Cervantes, el duque de Lerma o el rey Felipe III.

En cuanto a las descripciones de Valladolid, el autor declara, en un apéndice al texto de ficción, que para la ambientación de la novela manejó la obra *Voyage en Espagne 1603-1607*, de Bartolomé Joly, traducida por el gran José García Mercadal. La recreación de la ciudad es muy elocuente. Es verano y la población se solaza en las riberas del Pisuerga y el Esgueva. Ahí está la cárcel de corte, la Acera de San Francisco, Santiago, la calle de Olleros, la de Manteros o el Campillo… Toda la acción se desarrolla en el bullicio de la corte, con sus esplendores y miserias…

> *…se recreó en la mucha belleza que ante sí parecía: las espadañas de los treinta y nueve conventos y las levantadas torres de de las doce iglesias, cada cual con su traza, a cual más acabada, las extendidas murallas y los tejados pardos, los huertos verdes que sobre las tapias alegremente asomaban, con sus higueras y cipreses y otro género de árboles que dan apacible sombra y dulces frutos; y los muchos palacios de la noble ciudad. Bajando la mirada, la contentó en los verdes huertos y en las prietas arboledas que como cinta tendida marcan el curso del Pisuerga, la orilla amena a la que en el estío desciende una muchedumbre de gentes de toda condición por refrescarse y huir de los rigores del sol, bañarse en el río o pasear por la floresta.*

La reconstrucción de la cotidianidad en el hogar vallisoletano de la familia Cervantes durante aquel verano de 1605, apenas seis meses después de que *El Quijote* viera la luz, es emocionante. También lo es la recreación de las fiestas en el palacio de la Ribera y, sobre todo, el desarrollo novelesco del personaje de

Constanza de Ovando –hija de Andrea de Cervantes, la sobrina de don Miguel–. La historia de amistad y complicidad entre doña Dorotea y ella engendra pasajes inolvidables. El léxico relacionado con la gastronomía y con la vestimenta está muy trabajado y contribuye a la perfección a crear una atmósfera creíble en torno a un argumento que traslada al papel una explicación nada convencional sobre los que pudieron ser los motivos y sobre quienes pudieron participar en el lance contra Gaspar de Ezpeleta.

Los títulos de los capítulos, la reproducción del castellano del siglo XVII y el sorprendente epílogo son un delicioso homenaje a la sufrida vida de Cervantes y, por añadidura, a la ciudad de Valladolid que lo recibió como vecino en aquellos años.

Y el segundo autor que he seleccionado para ilustrar este Valladolid, territorio literario de comienzos del siglo XVII es, como les anuncié, Ignacio Martín Verona.

A finales de 2012, **Ignacio Martín Verona** dio a la imprenta su obra ***La corte de los ingenios***, una novela ambientada, como decíamos, en ese mismo Valladolid de los años de Felipe III, aunque centrada en un original ámbito: el de la ciencia y la técnica, los inventos y las patentes de explotación autorizadas, evidentemente, por su majestad el rey…

Grosso modo, el argumento es el que sigue: el inventor Jerónimo de Ayanz reside en Valladolid al amparo de la corte. Ha instalado su taller en la calle Mantería y negocia efectuar una demostración práctica del más revolucionario de sus ingenios ante el monarca –un barco propulsado a vapor–, con el fin de hacer valer su invención y blindar, en su caso, los derechos de explotación correspondientes. En aquellos días es también vecino de la ciudad Pedro de Zubiaurre, creador de un ingenio para elevar el agua del Pisuerga con vistas a su consumo por parte de la población. Explica Martín Verona:

> *En el mes de julio de 1603 el almirante don Pedro de Zubiaurre propuso al regimiento de la ciudad de Valladolid la construcción de un ingenio de aguas, inspirado en los dibujos que él mismo había tomado desde la prisión en la Torre de Londres, y respondiendo a una oferta publicada con el fin de resolver los problemas de carestía en el abastecimiento de la ciudad. A cambio, el ayuntamiento ofertó remunerar aquel servicio otorgando al inventor el empleo de ingeniero de aguas, que conllevaba una modesta asignación económica y el derecho a ocupar una casucha de adobe que había pertenecido a un pechero del cercano convento de La Victoria.*

Ambos se unen para presentar ante Felipe III el invento de Ayanz y, para captar la atención del monarca, le hacen previamente una demostración en el río Pisuerga del funcionamiento de otro de sus prototipos: un traje de inmersión acuática.

> *El duque de Lerma se dirigió al rey, explicándole en qué consistiría el divertimento de aquella mañana. Según dijo, el comendador Ayanz, leal servidor que había desempeñado durante largos años puestos de la mayor importancia en las explotaciones mineras del Perú, afirmaba que un hombre podría mantenerse ilimitadamente bajo el agua hasta que le acuciara la necesidad de alimentarse, dormir o defecar.*

La narración del episodio es deliciosa y, como la demostración fuera exitosa, el autor consiente en que el protagonista consiga, algunas páginas después, mostrar al rey el artilugio en el que realmente estaba interesado y cuya aplicación podría ser definitiva para el éxito español en su lucha marítima contra "el inglés":

> *Majestad, si me permitís, desearía hablaros de un ingenio secreto al lado del cual la prueba de hoy no es más que un juego de niños, y cuya aplicación en el arte de la guerra y la navegación procuraría inmensas ventajas a la causa de la Cristiandad frente a sus enemigos.* [...]
>
> *Afirmo que una nave gobernada por un solo hombre* [...] *será capaz de desplazarse sobre las aguas sin depender del impulso del viento o la fuerza de remeros.*

Toda esta acción, de por sí interesantísima y emocionante, se completa en la novela con una entretenida trama de intriga cortesana de la que participan personajes del momento, tan suculentos como don Rodrigo Calderón o el mismísimo duque de Lerma. Este Valladolid, sin duda, también existió... Y estoy convencida de que esta etapa de la historia de nuestra ciudad ha de dar aún muchas más páginas a la historia de la literatura...

Daremos un salto ahora de más de 200 años, hasta situarnos en el Valladolid de 1841, momento en que se produjo el derrumbe de la torre de la catedral y que sirvió como desencadenante argumental al escritor asturiano afincado en Valladolid **Miguel Ángel Galguera** para tejer la ficción de la exitosa novela titulada ***La buena moza***, aparecida en 2010. En esta narración, Galguera recupera los sucesos que rodearon el desplome de la única de las cuatro torres de la catedral que en su momento proyectara Juan de Herrera que llegaría a construirse.

El 31 de mayo de 1841, a las doce de mediodía, Valladolid fue presa de un gran temporal de agua, viento y granizo que hizo que las calles se quedaran desiertas. Al filo de las tres de la tarde, la tormenta amainó y la ciudad recuperó su actividad. Sin embargo, hacia las cinco, los vallisoletanos escucharon un terrible estruendo: la torre de la catedral, la "buena moza", se había venido abajo, dejando sepultados por los escombros a Juan Martínez, el campanero, y a su esposa, Valeriana Pérez; que residían en un cuarto junto al campanario. El hombre pudo resguardarse bajo el armazón de uno de los vanos de la torre, pero su mujer pasó treinta horas aprisionada bajo una viga antes de ser rescatada, con vida pero muy maltrecha...

Este episodio es la excusa narrativa utilizada por Miguel Ángel Galguera en una novela en la que conviven los personajes reales y los literarios, en un Valladolid aún muy tradicional, pero en el que comenzaban a hacerse evidentes ciertos destellos de lo que sería la nueva ciudad burguesa y unos influyentes poderes públicos locales.

Por cierto que este mismo autor ya había publicado en 2003 una novela histórica centrada en el incendio que, en septiembre de 1561, destruyó casi 400 casas del centro de la aún villa de Valladolid. En ***Los locos de la Costanilla***, Miguel Ángel Galguera repasa y fabula todo lo que aconteció en la ciudad en aquellos días, planteando

hipótesis sobre el origen del desastre, acontecido tan solo dos años después de que Felipe II presidiera el segundo de los autos de fe de 1559 y retirara definitivamente su Corte a tierras madrileñas.

Pero sigamos con el Valladolid del siglo XIX, porque no tiene desperdicio y así lo entendieron y sintieron muchos creadores. Entre otros el periodista vallisoletano **Francisco Barrasa Yustos**, quien, encubierto bajo el seudónimo **Jerónimo Jacinto Benítez**, firmó en 1998, la novela ***El noble Teatro Calderón***; publicada, primero por entregas en *El Norte de Castilla* y, finalmente, en marzo de 1999, de forma íntegra y con una amplísima tirada.

En su novela, Barrasa Yustos nos acerca al Valladolid de finales de la década de los 60 del siglo XIX. Son los años más esplendorosos del Valladolid burgués decimonónico: el ferrocarril ha llegado a la ciudad en 1860; las industrias harinera y textil copan un bullicio empresarial bastante notorio, en cuyo trasfondo van haciéndose hueco las reivindicaciones obreras; *El Norte de Castilla* ha cumplido ya su primera década de historia; desde 1855, el Banco de Valladolid vertebra las finanzas locales; dos grandes teatros –el Lope de Vega desde 1861 y el Teatro Calderón desde el 64– aglutinan la actividad cultural del lugar… Y el casino del nuevo Teatro es un hervidero de tertulia de tema socio-político y, sobre todo, ciudadano.

> *En la Acera de Recoletos, el convento de los Agustinos Descalzos, que desde que echaron a los frailes ha sido una fábrica de tejidos, está siendo demolido con lentitud por especialistas en la albañilería que rescatan intactas las grandes vigas de sustento. Se quejan los ciegos –si es que lo son en verdad– que explican por allí sus historias espeluznantes de crímenes, las hazañas de los bandidos buenos que reparten botines con el pueblo, los triunfos de los toreros y mucho sobre calamidades públicas.*

A este Valladolid llega un día el periodista y escritor Juan Martínez Villergas, procedente de Cuba, trayendo furtivamente consigo a una joven mulata, Margarita, y a la pequeña Alejandra, hija de ambos. La niña queda al cuidado de un matrimonio italiano y la mujer, apartada de la mirada intolerante de la sociedad vallisoletana del momento, es confinada en la zona de tramoyas del novísimo Teatro Calderón.

Estamos ante una ficción plenamente vallisoletana, por la que desfilan personajes vallisoletanos de muy distintos ámbitos: el periodista José Estrañi, el empresario Ribadeneyra, el futuro alcalde Miguel Íscar, el farmacéutico Bellogín… El "malo" de la trama se llama Leto Villanueva –es un personaje de ficción– y el autor lo enfrenta en un "consejo de honor" al propio Martínez Villergas, en un alarde "romántico" muy propio de la época, como lo es también la forma de edición elegida para la primera divulgación de la obra como "novela por entregas".

Como ya se ha dicho, el propio Miguel Íscar pasea su cotidianidad por las páginas de esta novela y comprueben qué ambiciosas peticiones osa hacerle el mismísimo vizconde de Vitoria en una de ellas:

> *– Muy buen día, mi querido vizconde: ¿se dirige quizá a los toros en tan espléndida calesa?*

– Buenos días, don Miguel. No sería malo un espectáculo de astados para cañonear el aburrimiento, mas me temo que se quedarían congelados los nobles animales. Espero de su agudo proceder que cuando sea alcalde de la ciudad suba la temperatura durante los inviernos.

¡Miguel Íscar! El más popular de nuestros alcaldes… y un personaje, al parecer, con grandes atractivos literarios…

Diez años después de que Francisco Barrasa Yustos concibiera la novela que acabamos de comentar, el zamorano **Jesús Fernández Morillo** dio a la imprenta su novela ***Unos días de julio (duelo en el Valladolid de Miguel Íscar).*** El texto había quedado finalista en el LIII Premio de Novela "Ateneo-Ciudad de Valladolid" y fue publicado, en aquel 2008, por un sello vallisoletano.

En los años 70 del siglo XIX, el industrial harinero vallisoletano Joaquín de Valdeón inicia un flirteo con Leonor de Ercilla, sobre cuya más que dudosa honestidad le advierte, un domingo, a la entrada de misa en la iglesia de San Benito, el teniente Lisardo Picavea. Inevitablemente, Valdeón reta a muerte a Picavea para limpiar el honor de su amada y nada ni nadie consigue disuadirle del lance.

Con estos planteamientos espacial, cronológico y argumental, ambas novelas no pueden por menos que compartir un buen número de personajes: el escritor Juan Martínez Villergas, convertido aquí en oficiante de un duelo en vez de en duelista propiamente dicho; Ángel Bellogín, en cuya rebotica tenía lugar la popular tertulia política; el periodista José Estrañi; el vizconde de Valoria, personaje imprescindible del Valladolid de la época; Francisco Cea, líder sindicalista del momento; y, por supuesto, el abogado Miguel Íscar –recurso literario de éxito seguro–, que sería alcalde de Valladolid entre 1877 y 1883.

Todo parece haberse detenido, como muerto; todo menos el lento avance de las agujas del reloj de la torre de alguna iglesia y el cambio de guardia en la octogonal Academia de Caballería. El Pisuerga parece también recibir en silencio las aguas, ahora silenciosas, de las tres Esguevas.

Solo rompe el silencio, de forma repentina pero tenue, don Miguel Íscar, al salir de su casa de la calle de Alfareros, con dirección al bufete de don Rosendo Miñambres, a pesar de lo temprano de la hora y del sol de justicia que recalienta las vigas y los tejados de la ciudad, que crujen.

A mayores, aparecen, además, nombres tan conocidos en Valladolid como Ricardo Macías Picavea, pariente del teniente al que reta a duelo el protagonista; o el político José Muro, por entonces catedrático de Geografía e Historia en el Instituto de Valladolid. Y, claro, otra vez, un duelo…

En la ciudad de Valladolid, a las siete horas y media de la mañana del día doce de julio de mil ochocientos setenta y… Reunidos en el descampado tras el cementerio del Carmen los señores…

En 1942, **Francisco de Cossío Martínez-Fortún** publicó ***Elvira Coloma*** o ***Al morir un siglo***. Y esta novela, amigas y amigos, sí que no debieran dejarla pasar…

Cumplidos sobradamente los cincuenta años y después de viajar por medio mundo, Evaristo Uría se dispone a volver a ciudad natal, treinta y cinco años después de salir de ella, "al morir el siglo". Su amigo, el marqués de Cimera Alta, le advierte:

> *Va usted a una ciudad de desconocidos. Ya se acabó el abono en el teatro Bretón* [teatro Calderón]*; y aquella platea nuestra, proscenio, con su puerta de comunicación al escenario y su alacena para guardar los gemelos. Como en todas partes ahora, en nuestra ciudad, no hay caballos. Las cuadras están vacías. ¿Recuerda usted el paseo de todas las tardes al Puente Viejo* [Puente Mayor]*?... Se acabó, se acabó totalmente. Y después, las casas que se han ido cerrando. Las mejores familias, cuando no han desaparecido, han emigrado. Yo no tengo apenas con quién tratarme. Cada día descubro caras nuevas… Sufrirá usted una terrible sorpresa, amigo Uría.*

Sin embargo, Uría siente *la fuerza de atracción de su ciudad*, dice, *aunque sea un cementerio de nuestra juventud*. Su ciudad, aunque en ningún momento se cita, es, como habrán adivinado, Valladolid.

> *Uría cerró los ojos y sintió sobre la frente como el rozar de unas alas que iban moviendo sus recuerdos. Sentía en torno la vida entera de la ciudad…*

A partir de ese momento, en *Elvira Coloma o Al morir un siglo*, Francisco de Cossío narra la peripecia de un joven y prometedor Evaristo Uría, "enfervorizadamente" enamorado de Elvira Coloma, una hermosísima mujer casada, de arrolladora presencia y diez años mayor que él, en la que se posan todas las miradas de la sociedad vallisoletana más acomodada del momento. El siglo XIX se extingue; la vida vallisoletana transcurre entre el Círculo de Recreo, las páginas del periódico local –*El Vigía*– y el salón de té de la casa de doña Patrocinio, la abuela de Evaristo Uría.

Elvira Coloma tiene una hija, Rosario, cuya edad –como pueden suponer– la convierte en objetivo mucho más natural para el joven Evaristo Uría… El conflicto está servido. No obstante, la trama no deja de ser algo ingenua; pero las descripciones de situación histórico-sociológica son muy elocuentes:

> *En este tiempo la Semana Santa conservaba la fórmula de recogimiento silencioso que corresponde a su trascendental significado, del mismo modo que el carnaval conservaba las fórmulas de una disipación y un libertinaje clásicos. El mundo antiguo no se resignaba a morir del todo, y pugnaba por resistir los impulsos arrolladores del vapor y la electricidad. La sociedad conservaba todavía fórmulas para la devoción y el recogimiento de estos días. Los Oficios de Semana Santa se seguían con las "semanillas" abiertas en círculos familiares, se acudía a los sermones de Mandato, de Pasión, de Siete Palabras, los periódicos, aun los de ideas más rebeldes, publicaban números extraordinarios* […]
>
> *Todo en la ciudad el Jueves Santo cobraba un tono de seriedad y un paso solemne. Los novios seguían a prudente distancia a la novia que vestía de raso negro y mantilla con alta peineta, y que iba emparedada entre los padres, muy circunspectos y silenciosos, con los chicos pequeños delante vestidos de marineros.*

Y como esta, todas. Créanme: el verdadero interés de esta novela para un vallisoletano del siglo XXI radica que en ella, Francisco de Cossío, nos legó el más increíble

registro del Valladolid finisecular y de sus gentes; hasta el punto de que no es en absoluto descabellado hacer una lectura de *Elvira Coloma* o *Al morir un siglo* tratando de establecer paralelismos, reconocer personajes reales tras los nombres de los personajes e identificar en ella lugares o tradiciones del Valladolid que hoy nos es familiar.

No ha tenido Valladolid, al menos por ahora, un cronista de nuestra historia contemporánea tan literariamente inspirado como Francisco de Cossío.

De hecho, tras *Elvira Coloma*, daremos un gran salto para detenernos en una novela que rescata el Valladolid de cincuenta años después. El Valladolid de finales de los años 50. El artífice es nada más y nada menos que **Francisco Umbral** y, el texto al que me refiero, su primera novela: ***Balada de gamberros***.

A finales de los años 50, un grupo de jóvenes sobrevive en las calles de una ciudad de provincias: Valladolid. Por solidaridad con uno de los suyos, la pandilla planea raptar a una niña gitana del poblado del barrio de La Victoria –“La Olivita”– con el fin de impedir la boda de la novia de Berto, el líder del grupo, a quien su familia quiere casar con un gitano del mencionado clan. Este y otros episodios –en los que el río Pisuerga y sus nieblas parecen convertirse en elementos recurrentes y condicionantes de todo– nos acercan a la existencia rebelde, transgresora y “gamberra” de unos chicos en edad de descubrir los límites y las limitaciones de la ciudad de provincias en la que viven.

El río Pisuerga, el embarcadero de las tenerías, la Ribera de Curtidores, la antigua estación de San Bartolomé –“tren burra”– o el barrio de La Victoria… son algunos de los escenarios rescatados por Francisco Umbral de sus recuerdos de juventud, en el Valladolid de finales de los años 50 del siglo XX. Descubramos Valladolid en la prosa del joven Umbral:

> *Las calles, la ciudad donde uno vive, donde uno se mueve, no son una cosa fija, sino cambiante. Hay días, noches, en que la ciudad se queda pequeña, pequeña, y andas acorralado de acá para allá, dándote con las paredes. Otras veces, en cambio, las calles crecen, la ciudad se alarga, parece inmensa, diferente. Y no se acaba nunca de llegar a ningún sitio.* […]
>
> *Había que cruzar un largo puente sobre el río. La ciudad, allí, era dos ciudades, muriente cada una de ellas en una orilla del agua, con agonía de luces heridas e inseguras. Al otro lado del puente, entre fábricas de harina y altas chimeneas de ladrillo que tenían escrito de arriba abajo, en letras negras y verticales, la palabra “textil”, estaba la estación de cercanías, y en ella, los trenes en vía muerta. Cruzamos sobre los raíles. El andén estaba desierto y la niebla lo tornaba un poco fantasmal. En seguida llegamos al barrio de los gitanos. Olía a ropa sucia y ahumada. A vieja hoguera campamental. A parto de churumbeles entre mantas de burro.*

Seguimos adelante y, para vislumbrar el Valladolid de los años 60, he seleccionado dos novelas que recrean dimensiones totalmente distintas de la ciudad de aquel tiempo; dos vivencias de Valladolid coexistentes en el tiempo, que dan testimonio

de la pervivencia, en los mismos años, de un Valladolid con reminiscencias más tradicionales, vinculadas al mundo rural; y un Valladolid subido al tren de los nuevos tiempos, con la Universidad como epicentro y motor.

En el año **1976**, el escritor **Anastasio Fernández Sanjosé** se alzó con el XXIII Premio Ateneo de Valladolid de Novela Corta, con la obra ***Fantasía en la Fuente del Sol***.

Esta obrita de Anastasio Fernández Sanjosé nos sumerge, durante todo un caluroso verano, en el barrio vallisoletano de la Fuente del Sol, en los años 60 del siglo XX. El pequeño Miguel estudia en el seminario de Valladolid, lo cual explica el mote por el que es conocido entre sus familiares, vecinos y compañeros de juegos: "el frailecico". Han llegado las vacaciones de verano y sus padres le han enviado a la Fuente del Sol, a las afueras de la ciudad, en el camino de Fuensaldaña, junto al canal, para que pase allí los meses de estío con su tío Teyo. Allí, en un ambiente de vecindad más rural que urbano, entra en contacto, no solo con la naturaleza y la vida pre-moderna, sino con todo un álbum de personajes inolvidables que, en el contacto con sus experiencias vitales, le descubrirán e iniciarán en dimensiones decisivas del mundo adulto como el trabajo, la amistad, la solidaridad, el sexo o la ideología.

La Fuente del Sol es un barrio de Valladolid, en la subida hacia la localidad de Fuensaldaña, que, en el tiempo en que transcurre esta novela, aún tenía un marcado carácter rural. Aunque el barrio sí estaba bien comunicado con la ciudad, las personas que habitaban en las casas molineras de la zona trabajaban en su mayoría el campo circundante y esto favorecía la caracterización del suburbio como si de una comunidad independiente se tratase. En la vida de sus habitantes, las labores hortícolas, la convivencia con animales domésticos, la presencia de pájaros, el conocimiento de estos y de los árboles del entorno tenían un gran peso.

> *Ocurrió por vez primera el mismo día en que recibí la carta de tío Teyo, que fue mentar el Paraíso el padre Buenaventura y me vi en la Fuente del Sol, qué caso más raro, que sonaba el borbotón de los caños, el agua salpicándome la nuca, hasta el mismo aroma de los bosquecillos de eucaliptos y el chirrido de las cigarras que clavan el silencio entre los pinos.* […]
>
> *Reían los compañeros de clase. Yo apostaba que habían madurado los cerezos y espigado los trigos, que quizá creyeran retumbar de zambombas lo que no era más que el tímido canto de la abubilla, que veía nacer amapolas alrededor de los zapatos y eran hileras de avispas las rayas del encerado. Apretaba las pestañas y memorizaba en silencio la carta del tío Teyo: "Queremos que vengas a pasar las vacaciones de verano con nosotros, tus padres han dicho que bueno, aquí disfrutarás de lo lindo, ¡ya verás!, podrás jugar en los pinares de la Fuente del Sol, y bajar a la ciudad, y pescar en el canal o en el río, que el río y el canal están a dos pasos de casa. A veces vienen a bañarse las alumnas de las monjas y, para hacerlas rabiar, los chicos del barrio les esconden las ropas…*

La narración de Anastasio Fernández Sanjosé tiene un marcado carácter iniciático y un gran poder evocador. La riqueza léxica de la cultura rural sobreviviente en los barrios de la periferia de Valladolid como la Fuente del Sol, está magníficamente

retratada en esta novela corta. El cuadro de personajes es inolvidable y las descripciones son pura ternura.

La Fuente del Sol encarna en esta novela la frontera entre pasado y presente, tradición y modernidad, lo natural y lo artificial, infancia y juventud, vida y muerte… Una frontera cuyo dominio hizo a Anastasio Fernández Sanjosé merecedor de nuestro galardón literario más prestigioso.

Por su parte, el neurocirujano **José María Izquierdo** es el autor de la novela ***Colegio Mayor***, en la que recreó su paso por la Universidad de Valladolid en la década de los 60. En la novela, Valladolid es "Villaustera"; un topónimo elocuente donde los haya. Un estudiante de Medicina en la Universidad de Villaustera se instala, a comienzos de los 60 del siglo XX, en uno de los colegios mayores más carismáticos de la ciudad: "el San Marcos". Vida estudiantil, novatadas, tráfico de apuntes "ciclostilados", la tuna, los bares, amistad, amor, lealtades y deslealtades, exámenes, experiencias de paisanaje. Una historia en la que las descripciones físicas y emocionales lo orquestan todo y en la que la acción ocupa un segundo plano, por más que el autor nos regale un sorprendente y trágico final.

> *Villaustera, ciudad sobria por naturaleza y escéptica por sus muchos años, estaba situada en el corazón de la altiplanicie castellana, de donde tomaba su espíritu, su pulso y su personalidad. De clima continental duro, extremado e inclemente, disfrutaba de "nueve meses de invierno y tres de infierno", por lo que los villausterenses eran poco proclives a la vida callejera, a frecuentar los parque o a salir a los alrededores de su ciudad en excursiones domingueras.* […]
>
> *Villaustera era una ciudad histórica, que había sido corte real en dos ocasiones, aunque por poco tiempo. Tenía grandes y bellas iglesias, una hermosa y antigua universidad, una academia militar de caballería y numerosos cuarteles y colegios. En tiempos, los estudiantes guerreaban en las calles con los cadetes de la academia, pero ya hacía tiempo que esas batallas urbanas no tenían lugar. Habían transcurrido quince años desde el fin de la guerra civil y todo estaba muy ordenado en la España franquista de los cincuenta…*

Avancemos ahora unos años y recalemos en una de las novelas concebidas por la escritora salmantina **Ángela Hernández Benito**. ***Vendetta*** –tal es el título de la narración que he elegido– vio la luz en 2012 y su acción se desarrolla en Valladolid; sobre todo, en el Pinar de Antequera, en las inmediaciones del Cuartel de Farnesio, donde la autora sitúa la casa y finca del matrimonio formado por el empresario Beltrán Martí y la señora Merceditas Cambronero. La novela nos pasea por numerosos espacios del Valladolid de finales del siglo XX, entre los que la Acera de Recoletos y el Campo Grande ocupan un lugar destacado.

> *…El Campo Grande que Imelda guardaba en lo más íntimo constituía para ella la verdad, la constatación de lo auténtico; era consciente de que a la satisfacción de conmoverse y la autocomplacencia de los sentidos ante un aspecto tan manifiesto de la*

probidad de la naturaleza, se unía un acto de gratitud. La felicidad que producía el ejercicio de arrogarse un pedazo de aquella especie de paraíso terrenal, repleto de vegetación extraordinaria por donde campaba una fauna destinada a elucubrar con la fantasía, era la prueba indiscutible de la excelencia…

Las tramas psicológica, policiaca y sociológica de la novela se entremezclan y configuran una historia de gran entretenimiento. Por su parte, el pulcro recurrir a detalles de corte histórico no es en absoluto fortuita, sino uno de los recursos utilizados por la autora para vincular argumento y personajes a la historia de Valladolid. En las primeras páginas de la novela leemos:

…el bisabuelo de Alberto Martí […] *había fundado en Valladolid una fábrica de tejidos, ubicada en la margen derecha del Pisuerga, como alternativa a otra similar situada en terrenos aledaños a tenor de la última desamortización, y suprimida más tarde para dar paso a una central térmica, La Electra Popular Vallisoletana* […]

…Martí y Vasconcellos habían participado juntos en varios proyectos empresariales y estaban a punto de tomar parte en la fundación del Banco Castellano […]

…Si en la constitución de la empresa eléctrica participó un antepasado de Octavio Vasconcellos, en la iniciativa de la construcción del propio edificio había tomado parte activa el tatarabuelo de los Martí quien, junto a hombres ilustres como el diputado zamorano Calisto Rodríguez, el congresista José Muro o el consejero de la propia empresa, Santos Vallejo, trataron de materializar un interesante proyecto para la ciudad al frente del cual se encontraba Santiago Alba…

En principio, Roger Dalmau –hijo del portero de la fábrica de aluminio propiedad de la familia Martí–, Alberto Martí –hijo de Beltrán Martí y Merceditas Cambronero– y Octavio Vasconcellos –miembro de una familia de empresarios vinculada, a finales del XIX, a la Electra Vallisoletana– fueron condiscípulos en el Colegio del Pilar (marianistas) y su amistad trascendió la edad escolar. Años después, Roger Dalmau se ha convertido en un prestigioso artista de proyección internacional; Alberto Martí es víctima de su propia mala salud y, tras estudiar Economía, a duras penas ayuda a su padre en la gestión de los intereses empresariales el emporio familiar–; y Octavio Vasconcellos se ha casado con Imelda Martí Cambronero, hermana de Alberto; una unión viciada por el arribismo de Octavio, sus deslealtades y sus infidelidades conyugales.

El argumento se complica cuando Octavio Vasconcellos es asesinado. Esta circunstancia sirve a la autora como desencadenante narrativo, para crear todo un coro de suculentos personajes, vinculados de muy distinta manera con Octavio, todos ellos con motivos sobrados (aunque de muy distinta índole) para desearle la muerte. ¿Quién acabó con la vida de Octavio Vasconcellos? No seré yo quien se lo desvele; les quiero bien y en ningún caso les privaría del placer de la lectura de esta obra.

Seguidamente, con respecto al Valladolid de los años 70 y 80 del siglo XX, como lugares de ficción literaria, voy a hablarles de dos obras muy distintas: ***Baruc en el río***, de **Rubén Abella**; y ***El relevo***, de **Juan Manuel Olcese Alvear**.

Baruc es el hijo mayor de una familia vallisoletana de clase trabajadora, residente en una ciudad de provincias que, aunque el autor no lo mencione explícitamente, no es otra que Valladolid. Una tarde de verano de 1980, después de pasar la tarde en las inmediaciones del río, en la zona de la isleta del Palero, Baruc regresa algo tarde a comer; su madre le reprende y, en su nerviosismo, le da una bofetada. Su padre y su hermano no reaccionan y Baruc huye de casa. Las horas pasan sin noticias de Baruc y el desasosiego de la familia va en aumento.

Sabemos que ese nerviosismo materno va más allá de la intranquilidad por el retraso de Baruc. Sabemos que la madre de Baruc está a punto de serle infiel al padre y que todo lo que hasta entonces parecía sólido e incuestionable para Baruc ha comenzado a tambalearse y, finalmente, estalla en mil pedazos…

Por su parte, Paquito, el protagonista de *El relevo*, vive en Los Pajarillos y "tontea" más o menos directamente con la marginalidad, en el entorno del parque de su barrio, las emblemáticas zonas de Cantarranas y Portugalete; y un sinfín de bares y garitos del Valladolid de finales de los ochenta. Todo ello integrado en una pandilla de jóvenes demasiado familiarizados con el alcohol, la marihuana, las pastillas y el sexo.

Juan Manuel Olcese, el autor, no disimula su admiración por la literatura hiperrealista de José Ángel Mañas, el autor de *Historias del Kronen*; y en *El relevo* se aplica a emularle, registrando el lenguaje de la calle, pobre en casi todo, excepto en palabras malsonantes, expresiones soeces y blasfemias. Así que me disculparán que no les lea en voz alta un párrafo de la obra… Aunque, evidentemente, ese Valladolid también existió…

Y llegamos al siglo XXI. En 2013, **César Pérez Gellida** publicó la primera entrega de la trilogía *Versos, canciones y trocitos de carne*. La obra, titulada ***Memento mori***, es una novela negra que se desarrolla íntegramente en Valladolid; y en cuya edición encontramos, incluso, un plano de las zonas de la ciudad en las que tiene lugar la acción.

Esta es, al menos por ahora, la novela que nos sitúa en el Valladolid más cercano a nosotros. De hecho, todo ocurre entre 2010 y 2011, cuando el inspector de homicidios, Ramiro Sancho, debe investigar el asesinato en la ciudad de una joven mujer ecuatoriana, a la que han estrangulado, arrancado los párpados y abandonado en un parque con unos versos en el interior de la boca. Se trata del primero de los asesinatos de Augusto Ledesma, "un sociópata narcisista muy influenciado por la música más actual y por las grandes obras de la literatura universal".

> *El tono de Sancho sonaba más áspero y profundo de lo normal, carraspeó para aclararse la voz y continuó hablando:*
>
> *– Sobre las ocho y media de esta mañana, un tipo que hacía footing por el parque Ribera de Castilla ha encontrado el cadáver mutilado de una joven de origen ecuatoriano. Según la autopsia, el homicidio se produjo entre las tres y las siete de la mañana de hoy. La víctima murió por estrangulación antebraquial y, posteriormente, le cortaron los párpados con algún tipo de instrumento de hoja curva; posiblemente unas tijeras de jardinería…*

A partir de ahí, el Campo Grande, el propio parque Ribera de Castilla, el Instituto Anatómico Forense, la Oficina de Correos de Parquesol, la Facultad de Filosofía y Letras, las calles Madroño, Ecuador, Juan García Hortelano o Santo Domingo de Guzmán, las plazas Mayor, San Pablo o la de La Antigua, los cafés Berlín y Zero-café, la Casa-Museo de Colón…, un sinfín de rincones perfectamente reconocibles para los lectores de nuestros días van incorporándose a una acción frenética y descarnada, que, en su momento, contribuyó sobremanera al enorme éxito alcanzado por la narración en tan poquísimo tiempo.

Pérez Gellida se mueve como pez en el agua entre los usos y las jergas criminalísticas y forenses. Sus descripciones son muy precisas y muy realistas, y evidencian una intensa labor de documentación previa por parte del autor.

En 2013, *Memento mori* puso en jaque a los lectores vallisoletanos y es innegable que constituyó un auténtico fenómeno mediático desde el momento mismo de su aparición. La intensa estrategia de *marketing* comercial arbitrada por la editorial y por el propio autor, utilizando para ello las plataformas 2.0, fue realmente exitosa. No hay por qué no reconocerlo… Valladolid “da” muy bien como escenario de un *thriller* de estas características.

Tres textos teatrales

Aunque mi propósito era recuperar textos “narrativos”, sí me gustaría, incluir en la selección de textos, tres obras de teatro que han paseado el nombre de Valladolid por el universo lector.

Un texto de comienzos del siglo XVII, ***La renegada de Valladolid***, “comedia famosa” de **Luis de Belmonte Bermúdez**; una obra dramática de nuestro poeta más universal, **José Zorrilla**, titulada ***El diablo en Valladolid*** –también conocida como ***El alcalde Ronquillo***–, aparecida en 1857 –pleno siglo XIX, por lo tanto– ; y, en tercer lugar, una comedia de **Joaquín Calvo Sotelo**, de 1957 –siglo XX ya– publicada y estrenada con el título ***Una muchachita de Valladolid***, quizás más popular por la versión cinematográfica a la que dio origen, dirigida en 1958 por Luis César Amadori.

Comenzaré por *La renegada de Valladolid*, también conocida como *La cautiva de Valladolid*, firmada por Luis de Belmonte. Aunque el tema de los cautivos a manos “del moro” fue un tema muy popular y recurrente en el Siglo de Oro, es innegable que Valladolid participó de él con letras mayúsculas, a tenor de la difusión alcanzada por esta comedia.

Además de la contundencia del título, *La renegada de Valladolid* inserta varios pasajes que aluden a Valladolid muy directamente. Traigo a estas líneas uno de ellos,

por su especial simpatía. El autor cuenta una anécdota para ejemplificar lo equivocado que puede resultar aventurarse a según qué conclusiones, antes de conocer íntegramente un presunto testimonio… Dice así:

Pleiteaban ciertos curas
de san Miguel y Santa Ana,
probando el uno y el otro
la antigüedad de su casa. (Es decir, porfiaban cuál de sus iglesias era más antigua)

Y el de San Miguel un día,
que acaso se paseaba
por el corral de la iglesia,
descubrió mohosa y parda
una losa y ciertas letras
que gastó tiempo en limpiarlas.
Decían: "Por aquí Selín". (Y sin esperar a más, ni "leer" más…)

Partió como un rayo a casa
del obispo; y dijo a voces:
"Mi justicia está muy llana.
Ilustrísimo señor,
esta piedra era la entrada
de alguna cueva por donde
el moro Selín entraba,
para guardar los despojos
en la pérdida de España".

Quedó confuso el obispo,
pero el cura de Santa Ana,
que estaba presente, dijo:
"Vamos a ver dónde estaba
esta piedra tan morisca,
que tan castellano habla".

Fuéronse los dos; y entrando
a la misma parte, hallan
rompida otra media losa,
y que juntándolas ambas,
dicen: "Por aquí se lim………pian
las letrinas de esta casa".

Junta ahora los papeles
y verás cómo te engañas…

En *La renegada de Valladolid* se nos cuenta la historia de la joven y hermosa Isabel, quien, una noche de San Juan, después de haber traicionado sus incipientes votos religiosos, huye con su amado, el capitán Lope Ramírez, para instalarse junto a él en Buxía. Aunque en el texto se declara que la acción transcurre en tiempos de Felipe II, la España que se describe es una España en la que el invasor "africano" tiene aún mucha presencia y, ante todo, representa una amenaza cierta. De hecho, la historia continúa con Isabel, Lope y sus respectivos criados cayendo cautivos "del turco" y con la propia Isabel desposándose con el Baxá Ceylán. Algún tiempo después, el hermano de Isabel, Melchor de Acevedo, quien, en su momento, había intentado la huida retando al capitán a un lance *en los verdes extremos del Pisuerga, que retrata los álamos de su orilla, que besándola se humilla, peinándola se dilata*; naufraga frente a las costas de Buxía, durante el regreso de su viaje a Roma donde se ha ordenado sacerdote, y es también apresado por el Baxá Ceylán. Con vistas a cerciorarse de la lealtad de Isabel, Ceylán la conmina a pisar la cerviz al sacerdote a quien ella aún no ha reconocido. Isabel, que, a pesar de haber renegado de su fe cristiana, comienza a no sentirse cómoda con aquella situación sacrílega, aplaza con excusas el gesto y mantiene una reveladora conversación con Melchor. Entonces, el coro canta:

En Valladolid vivía
una dama muy hermosa,
que ofrecido a Dios se había,
y su padre la tenía
para monja religiosa…

Y los hermanos se reconocen y se abrazan.

Aunque nada pasaría si contásemos aquí el final de *La renegada de Valladolid*, porque todos sabemos cómo suelen concluir las leyendas, vamos a obviarlo…

En segundo lugar quería hablarles de *El diablo en Valladolid*, de José Zorrilla; más conocida como *El alcalde Ronquillo*.

Aunque existió un famoso "alcalde Ronquillo" que fue quien, en principio, habría hecho colgar al obispo Acuña, el "Ronquillo" de José Zorrilla es, en esencia, un personaje legendario del que se decía que el diablo se llevó su cadáver en castigo por sus muchas maldades. Lo que hizo Zorrilla en 1857 fue dramatizar dicha leyenda castellana, dotándole de los más genuinos elementos románticos: intriga, rondas nocturnas, toques de ánimas, sepulcros misteriosos, enmascarados…

Durante su estancia en Flandes, Ronquillo, ayudado por su criado Roberto, secuestra a Inés de Derken y, para cubrirse las espaldas, finge unas cartas del rey Felipe II en las que el monarca le habría autorizado a cometer el rapto. Ronquillo pretendía conseguir un fuerte rescate a cambio de la prisionera y, de vuelta a España, encierra a la joven en un viejo caserón situado en Valladolid y, para mantener el lugar a salvo de curiosos, hace creer a los vecinos que quien pasa por allí tres días seguidos

fallece a manos del mismísimo Satanás. Felipe II no puede poner fin al desaguisado porque Ronquillo le amenaza con entregar las comprometidas cartas. El hermano de Inés llega, entonces, de Flandes, dispuesto a destruir las cartas y, así, posibilitar la liberación de su hermana. Cuando Ronquillo ve peligrar el confinamiento de Inés, urde un plan para sacarla de su encierro, aprovechando la algarabía de una ronda nocturna, y alejarla de Valladolid.

Zorrilla, de quien suponemos que conocía bien la historia de su ciudad natal, sitúa la acción de *El diablo en Valladolid*, en el Valladolid de septiembre de 1559, apenas unas semanas antes de que tuviese lugar el segundo de los recordados autos de fe (8 de octubre) que acabarían con el foco luterano liderado en la ciudad por doctor Agustín Cazalla y el dominico Domingo de Rojas. Recordemos que aquel Auto estuvo presidido por Felipe II y, por lo tanto, hemos de suponerle en la ciudad por aquellos días en que viene a desarrollarse la trama de *El diablo en Valladolid.*

Valladolid es el escenario, eso es evidente. Pero, una vez más, confluyen circunstancias que aconsejan al autor elegir nuestra ciudad como lugar en el que ambientar la acción… Hemos dejado constancia de ello y eso es lo que importa…

Y en tercer lugar, en lo que a obras de teatro se refiere, quiero hablarles de la comedia *Una muchachita de Valladolid*, de Joaquín Calvo Sotelo (1957), que forma parte de un conjunto de obras de teatro de tema "diplomático", escritas por el autor para el actor Alberto Closas. La "trilogía" la completarían, años después, *Cartas credenciales* (1960) y *Operación embajada* (1962).

La acción de esta obrita, que transcurre en 1955, tampoco acontece en Valladolid sino en una capital sudamericana. Los protagonistas son Patricio Arnáiz, embajador español en aquel país, y su segunda esposa, Mercedes Martínez Rey, natural de Valladolid. Los señores embajadores acaban de tomar posesión de la plaza y llegan a ella con un cometido esencial: lograr para España la adjudicación de unas explotaciones petrolíferas.

Se trata de una comedia de enredo, en torno al tema de la infidelidad por presuntos motivos "de Estado" y de servicio a la patria. Doña Mercedes, natural de Valladolid, transmite a lo largo de toda la obra una imagen de la sociedad burguesa de una ciudad de provincias de mediados del siglo XX, con una existencia salpicada de convencionalismos y una moral muy estricta.

Es cierto que, como ya hemos dicho, la acción planteada por el autor no transcurre en Valladolid; sin embargo, la popularidad alcanzada por la adaptación cinematográfica de Luis César Amadori, protagonizada por Alberto Closas y Analía Gadé, en 1958, fue tal que, al pensar en *Una muchachita de Valladolid*, los vallisoletanos tendemos a recordar las escenas nuevas que el guionista escribió para la película, en las que situó en Valladolid "el noviazgo" de la pareja protagonista, de forma que estos pasajes en imágenes sirviesen para promocionar algunos de los recursos turísticos de primer orden de la ciudad, como la Semana Santa o el Museo Nacional de Escultura.

Memorias

Por considerarlos imprescindibles, quisiera hablarles de tres libros de memorias en los que la ciudad de Valladolid juega un papel determinante: ***Confesiones***, de **Francisco de Cossío y Martínez Fortún**; ***Rosas, carne y florete***, de **Leonor Mengotti**; y ***Núñez de Arce treinta y cuatro***, de **Carolina Dafne Alonso-Cortés**.

El primero de estos libros *Confesiones: mi familia, mis amigos y mi época*, de Francisco de Cossío y Martínez Fortún es, para cualquier entusiasta de Valladolid, una lectura apasionante y deliciosa.

Cuando los padres de Francisco de Cossío fallecieron, repentinamente, en 1893 en Sepúlveda, su abuela paterna, doña Dolores de la Cuesta y Polanco, viuda desde hacía tiempo, cerró tras de sí la casa familiar: *Entregó las llaves al administrador y ordenó que se cerrase la puerta, convirtiendo la mansión en sepulcro*, leemos en estas *Confesiones*, de Cossío. Doña Dolores, sus tres hijos que aún vivían y sus cuatro nietos huérfanos (Cossío y sus hermanos), se trasladaron a Valladolid.

> *La casa de Valladolid era el antiguo palacio del conde de Cancelada, que compró mi bisabuelo don Manuel de la Cuesta, siendo rector de la Universidad. Hizo grandes reformas al estilo isabelino, quitándole su aire señorial de principios del siglo XVII, pero respetando sus grandes salones y amplias estancias. En virtud de estas variaciones que imponía el gusto de la época, desapareció la escalera principal que arrancaba del patio, y una torrecilla que se elevaba en uno de los ángulos, y que dio nombre a esta calle. Al final de la fachada lateral, que hoy se llama de Fray Luis de Granada y que por entonces se llamaba calle de la Ceniza, se respetó la vivienda, unida a nuestra casa, del administrador del conde, don Nicolás Acero, y en este lugar nació el poeta don José Zorrilla.*

Es decir: el niño Cossío, con seis años, se instaló, junto a su familia, en la que hoy conocemos como Casa Revilla, sede de nuestra Fundación Municipal de Cultura.

En *Confesiones*, Francisco de Cossío registra su infancia, pero también su impronta en el devenir vallisoletano de toda la primera mitad del siglo XX: miembro de esta Real Academia desde 1919; director del hoy Museo Nacional de Escultura entre 1919 y 1923; y posteriormente entre 1931 y 1959; empresario junto a Federico Santander y algunos otros, del Teatro Calderón, director de *El Norte de Castilla* entre 1931 y 1943; y, fíjense lo que nos descubre en sus "memorias"…

> *Como yo había rechazado el cargo de alcalde que se me ofrecía, fue alcalde, no de muy buena gana, Federico Santander.*

Son deliciosas sus conversaciones con Manuel Azaña reclamando inversión para el incipiente Museo de Escultura… Su descripción del destierro en Chafarinas durante la dictadura de Primo de Rivera y de su exilio en París junto a Unamuno o Josep Plá; y, sin duda, su vivencia vallisoletana del Alzamiento Nacional del 18 de julio de 1939:

> *Mis recuerdos del Alzamiento Nacional se circunscriben a lo que yo viví en Valladolid. Vi su preparación, como se prepara un explosivo. No tenía relación alguna con*

quienes poseían el secreto de la conspiración, pero en las conversaciones de casinos y cafés, en el periódico por la noche, en un jubileo de gentes que pedían ansiosamente noticias, y en mi misma casa, en donde entraban y salían misteriosamente muchachos, descubriendo en su nerviosismo una actitud ofensiva, era seña evidente de que la tensión en Valladolid, iba en aumento. […]

La noche del 17 de julio nos vimos en el periódico con las comunicaciones telefónicas cortadas. ¿Qué había pasado en España? Solamente había llegado a nosotros el rumor de que se había levantado el ejército de África. […]

El 18 por la mañana, Valladolid tenía el aspecto de completa normalidad. ¿Se habían perdido las esperanzas? A las cinco de la tarde, el chispazo inesperado. Los guardias de Seguridad están esperando en su cuartelillo el momento de subir a unas camionetas que los van a conducir a Madrid. […]

Cossío lo deja más o menos ahí porque, dice –recordemos que todo esto lo escribió en 1957–:

No quiero enfrentarme con lo demás demasiado pronto. En la lejanía, nuestro juicio y nuestra sensibilidad funcionan con más reposo, en esa quietud tan cercana al escepticismo que nos lleva a comprenderlo y perdonarlo todo.

Dejaremos a Cossío con su percepción y, en segundo lugar, les hablaré de ***Rosas, carne y florete***, un volumen de memorias firmado por Leonor Mengotti, la hija menor de una vasta prole de Matilde Arnáiz y Alfred Mengotti –cónsul general de Suiza en España, oriundo de Poschiavo, en el cantón suizo de los Grisones–. Efectivamente, el matrimonio formó su familia entre Valladolid y Madrid: dieciséis hijos, de los cuales nueve llegaron a la edad adulta: Alfredo, Enrique –pintor de mérito, afincado en París entre los años 20 y 80 del siglo XX–, Paco, Adolfo –centro-campista del Real Madrid entre 1920 y 1925–, Arturo, Matilde, Teresa, Carlos y Leonor, autora del libro que nos ocupa.

En *Rosas, carne y florete*, Leonor Mengotti describe sus años de infancia y adolescencia en Valladolid, junto a sus hermanos, al cuidado de "Mademoiselle" –Petra López– y registra con gran detalle, desenfado y humor, los placeres en la finca que la familia tenía en La Rubia –"La Ribera"–, situada al inicio del Camino viejo de Simancas, frente a, dice la autora, *un palacete moruno en ladrillo visto y ventanas de herradura, propiedad del doctor Moreno*. Es el Valladolid de los años 20…

En septiembre, Valladolid crujía, rompiendo las ferias su ritmo monótono de capital de provincia. La feria de Valladolid era esperada por los vallisoletanos con impaciencia. El pueblo vendía o empeñaba hasta los colchones para adquirir una entrada para los toros. El periódico disertaba sobre la probable corrida castellana, ya que había obtenido tanto éxito en Santander. A ella asistirían las bellezas de Palencia, Burgos y Segovia. Pagés, el empresario de la plaza de toros, traería a Fortuna, Bejarano y Amorós.

A las corridas solían venir en avalancha los aficionados del resto de España. Aristócratas, mayorales y tratantes de ganado formaban una masa heterogénea. El hotel Inglaterra y el de Francia acogían el aluvión cobrando una vida intensa.

El Campo Grande se adornaba con las barracas de la feria en la que no faltaban la mujer barbuda y el enano saltarín. La música de los tiovivos, los anuncios atronadores se perdían en el ambiente de olores penetrantes de vainilla, churros y pólvora [...]

Con 20 años, Leonor Mengotti contrajo matrimonio con el doctor Leopoldo Morales –que debía de doblarle la edad–, tal y como él mismo había vaticinado cuando, siendo ella aún una cría, le atendió en un ataque de apendicitis:

...Llamaron al doctor Morales, el amigo catedrático de los Durruti. Cuando le vi aparecer, me estremecí al pensar que iba a descubrir mi cuerpo ante él.

– No te preocupes, pequeña, yo no veo a mis enfermos.

Sin rechistar dejé que me palpara, roja como una amapola.

– Lo corriente sería operarte. Pero teniendo en cuenta que serás mi mujer no quiero que ostentes una cicatriz. Te pondré un régimen que seguirás al dedillo. Nada de montar a caballo. Reposo absoluto y régimen estricto [...]

Tras la boda, la pareja se instaló en la ciudad y la autora nos relata en *Rosas, carne y florete* el periplo de su vida, precisamente hasta el regreso de su luna de miel, en 1931. El texto finaliza con un "(Continuará)" que auguraba nuevas entregas de las memorias de Leonor Mengotti que, lamentablemente, no han llegado a ver la luz.

Pasemos ahora, al último título. Se trata de *Núñez de Arce treinta y cuatro*, de Carolina Dafne Alonso-Cortés. El libro apareció en 1976 y, en el prólogo de aquella primera edición, el inolvidable Francisco Javier Martín Abril se pregunta: "*Núñez de Arce 24* ¿es una novela?". Y se responde a renglón seguido: "Yo no lo sé". Y luego añade: "Creo poco en la clasificación tradicional de los géneros literarios [...] Carolina-Dafne Alonso-Cortés, nieta del insigne Narciso Alonso Cortés, el gran maestro de las letras castellanas, llevaba en sus galerías íntimas todo un mundo de vivencias, de poesía, de humor y de amor, que queda reflejado en este libro con el ímpetu de la juventud y el rigor de la auténtica cultura".

Nuñez de Arce treinta y cuatro es, en rigor, un libro de memorias, de recuerdos y vivencias, centrados, fundamentalmente, en las ciudades de Valladolid y Ronda; y referidos a los años 40, 50 y 60 del siglo pasado. De la lectura de sus páginas se induce lo que fue la historia de la familia creada por Narciso Alonso Cortés y Victorina Fernández-Vicario, los abuelos de la autora, a comienzos del siglo XX. Y, evidentemente, gran parte de las apreciaciones, reflexiones, descripciones y anécdotas contenidas en *Núñez de Arce treinta y cuatro* transpiran puro Valladolid cien por cien.

...aquel duro de los domingos por la tarde que me permitía sacar entrada para el cine de los "kotskas" y atracarme de chucherías barras de zara o de caramelo de colores entremezclados en espiral envueltos en papel celofán que se quedaba pegado y luego se despegaba chupando a los acordes de la Rapsodia Húngara el único disco que atronaba en los descansos entre películas arruinadas de Shirley Temple o de La Pandilla cortándose a cada paso cuadro cuadro y al final otra vez la Rapsodia y a la calle en cambio los carruseles traían todos los años en ferias las últimas canciones de moda la

> *caravana con sus cantos y risas la ruta sigue sin sentir su dolor en el paseo central del Campo Grande y a últimos de septiembre junto al templete de la música o al lado del Teatro Pradera donde se exhibían las revisteras del momento aunque las ferias se mojaban todos los años la gente meneaba el solomillo alrededor de la Fuente del Cisne o visitaba en la jaula redonda a los faisanes o las gallinas de Guinea o tiraba miguitas de pan a las palomas que vivían en casetas de madera trabadas a las copas de los árboles tan solo él quedó sin compañera si ella estuviera qué feliz era yo y los cabezudos a la puerta del Ayuntamiento y por las calles el Tragaldabas monstruo de cartón-piedra comedor de críos y el chaval primerizo corriéndose a manotazos las velas de mocos sobre las mejillas atezadas de melocotón dorado jolines madre si le salen los chiguitos por el culo duras y amoratadas de tan rojas y frente al convento de las Lauras donde según la tradición se venera la Sábana Santa la feria del sudario el lunes martes y miércoles de Pascua con los puestos de aceitunas gordas revueltas con polvo cortezas de tocino retorcidas y doradas y piringüingüis caracolillos negros que se comen con ayuda de un alfiler y cacharritos de barro tosco…*

Como acaban de comprobar, la prosa de la autora es una prosa muy ambiciosa; transgresora y nada convencional en su sintaxis y en la propia estructura –indefinible– del conjunto. A sus páginas asoma, no solo la cotidianidad de la familia, sino un suculento palmarés de amigos de don Narciso: Emilio Alarcos, Félix Antonio González, Arcadio Pardo, Manuel Alonso Alcalde, Luis López Anglada, José María Luelmo, Jorge Guillén, Paco Martín Abril, Paco Cossío, Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Marcelino Menéndez Pelayo…

¡Qué vida la de *Núñez de Arce treinta y cuatro*! ¡Y qué regalo nos hizo Carolina-Dafne con estas páginas!

Sí son todos los que están, pero, por motivos obvios, no están todos los que son.

Valladolid ha sido territorio literario en muchos sentidos: cuna de grandes escritores y lingüistas, cuna de grandes impresores y editores, cuna de grandes profesionales de la ilustración, cuna de grandísimos lectores y, como he intentado mostrarles con mi intervención, cuna, acomodo y escenario de un nutrido conjunto de obras que encontraron en Valladolid el espacio perfecto para tomar cuerpo argumental.

Les recuerdo que todas estas obras continúan estando a nuestro alcance en las magníficas librerías y bibliotecas vallisoletanas, esperando que las rescatemos y las disfrutemos.

Ojalá haya sabido activar el "resorte" de la curiosidad en Uds. y, a partir de ahora, compartan conmigo algo que sé desde hace mucho. Y es que Valladolid puede vivirse, puede sentirse, puede pasearse, puede "conocerse" –como demuestra este curso– pero, además, puede "leerse".

Los bomberos de Valladolid. 500 años de historia

Eduardo Pedruelo Martín | Archivo Municipal de Valladolid

El 5 de enero del año 1515 la reina Juana de Castilla ratificaba, mediante una carta de merced, el privilegio de exención del tributo de aposento que el Concejo de Valladolid había concedido años atrás a un colectivo de 30 carpinteros musulmanes a cambio de que fuesen a apagar los fuegos que surgieran en la villa Este documento, muestra de la capacidad de la entonces villa de Valladolid para organizar su defensa contra el fuego, supone el inicio de un camino cinco veces centenario, en el que este primitivo retén de carpinteros acabará convirtiéndose en un cuerpo profesional, integrado en la organización municipal y al servicio de la ciudadanía[1].

Una población a merced del fuego

A lo largo de su historia, Valladolid ha padecido, al igual que el resto de las ciudades, villas y lugares de España y de fuera de España, el azote periódico de distintas calamidades. Guerras, epidemias, terremotos e inundaciones, sequías y períodos de heladas prolongadas han forjado el carácter de sus habitantes y han supuesto un reto constante para su supervivencia. De todas estas catástrofes, ninguna tan cotidiana, tan devastadora a veces, como el fuego.

[1] Este texto ha sido elaborado a partir de la obra: *Matafuegos: 500 años de bomberos de Valladolid, 1515-2015*. Dirección y coordinación Eduardo Pedruelo Martín, con textos de José Altés Bustelo...[*et.al.*]. Ayuntamiento de Valladolid, 2015.

Desde que en 1329 Alfonso XI declarara «buenos y leales» a los vecinos de Valladolid ordenando que no se les tomase en cuenta el incendio que afectó al monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, son muchos los incendios que han tenido a nuestra ciudad por escenario. Los de la Edad Media son, en su inmensa mayoría, desconocidos para nosotros, aunque Adeline Rucquoi habla de cinco en la primera mitad del siglo XV, anteriores al devastador de 1461 que cita el *Cronicón de Valladolid*. De los de la Edad Moderna sabemos bastante más, especialmente de los importantes, como el que destruyó en 1561 el corazón de la villa, pero no conservamos memoria de la mayoría de los menudos, que a buen seguro fueron abundantísimos. En la Edad Contemporánea, por el contrario, tenemos un mejor conocimiento de los siniestros gracias a la prensa y, en especial, al registro de partes de intervención que desde el año 1926 recoge noticia puntual de todas las actuaciones del cuerpo de bomberos de la ciudad.

No debe sorprendernos esta cotidianidad de los incendios. Porque el fuego es, desde el inicio de los tiempos, un elemento consustancial a la vida y a la actividad humana. Está presente en nuestros conflictos, pero también en nuestra alimentación, en nuestro bienestar, en nuestro trabajo y en nuestro ocio, y su paso de agente controlado y benéfico a la categoría de incendio es solo cuestión del azar y de la probabilidad. Una probabilidad muy elevada en las sociedades del Antiguo Régimen, caracterizadas por la precariedad de medios, por la insuficiencia –cuando no carencia– de regulación en materia de seguridad y también por la incapacidad para hacer cumplir la escasa normativa existente. Con el progreso material y moral de la sociedad, la probabilidad de incendios irá disminuyendo de forma paulatina, pero el desarrollo tecnológico e industrial conllevará, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, la aparición de nuevas fuentes y formas de siniestralidad.

Conflictos

El fuego está presente, de forma directa o indirecta, en muchos de los conflictos políticos, sociales o económicos que ha tenido nuestra ciudad a lo largo de su historia. Durante la Edad Media, el proceso de consolidación de Valladolid como núcleo urbano y la defensa de su autonomía política frente a la nobleza, basada tanto en su poderío militar como en las alianzas con la Corona y con otras ciudades, extenderá esa conflictividad a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII, durante la crisis de la primera mitad del siglo XIV y aún después. No es descabellado pensar que los incendios fueran uno de los ingredientes que más destrucción causaron, pero no conservamos memoria de ellos debido a la pérdida de las fuentes documentales municipales. Solo los conocemos a través de las noticias que nos proporcionan las crónicas y los diplomas reales que han llegado hasta nosotros. Tal es el caso de la conocida carta plomada por la que Alfonso XI concede a Valladolid el título honorífico de «buena y leal» antes mencionado, el incendio de las cosechas de la ciudad

y del monasterio de las Huelgas Reales provocado por el conde Alvar Núñez en su intento de hacerse con el control de la villa, constituye una de las primeras noticias documentales conocidas de un incendio en Valladolid. Con todo, la habilidad de la villa para establecer una alianza duradera con el poder real, unida a su cerca, cuyo mantenimiento siempre se atendió con esmero, evitará que Valladolid sea sitiada, tomada o saqueada durante este período. Tampoco durante la Edad Moderna se registran incendios graves por motivos políticos o sociales en Valladolid. La guerra de las Comunidades, que constituye el principal conflicto en la Castilla moderna, no tiene en Valladolid un efecto comparable al de Medina del Campo, que fue asolada por el incendio ocasionado por la acción de las tropas reales el 21 de agosto de 1520 y que supuso la destrucción de buena parte de la villa y la propagación definitiva de la sublevación por toda Castilla.

La guerra de la Independencia, en los inicios de la Edad Contemporánea, tampoco fue un grave azote para el conjunto de la ciudad, a diferencia de lo que sucede en las vecinas poblaciones de Cabezón, Cigales, Santovenia, La Overuela o Medina de Rioseco, que fueron duramente saqueadas. Otra cosa fueron los cuantiosos daños que sufrieron los edificios y los bienes muebles de las instituciones –principalmente conventos y monasterios– ocupados por las tropas francesas, algunos de los cuales, como el monasterio de la Trinidad Calzada o la casa de la Inquisición, desaparecieron como consecuencia de incendios probablemente provocados. Treinta años después, en época isabelina, la ciudad vuelve a salir casi indemne de la ofensiva carlista, pero se ve duramente afectada por la ola de conflictividad social que sacude a las dos Castillas a mediados del siglo XIX, en especial durante el año 1856, que se materializa en los llamados «motines del pan». Estas revueltas, vinculadas a las crisis de subsistencias tradicionales, directamente motivadas por el desabastecimiento provocado por la modernización del comercio de cereales llevada a cabo por la burguesía harinera, alcanza su cénit el 22 de junio de 1856, que se saldó con el incendio de las viviendas de los principales capitalistas de la ciudad y de la práctica totalidad de las fábricas y almacenes del complejo industrial del Canal de Castilla, constituyendo la conmoción social más grave y de mayor trascendencia política de cuantas ha padecido Valladolid desde mediados del siglo XIX, exceptuando los sucesos relacionados con la Guerra Civil. El período revolucionario que se inicia con *La Gloriosa,* y que pone fin al reinado de Isabel II en 1868, también será fuente de desórdenes públicos, con siniestros como el que afectó a la iglesia del colegio jesuita de San Ambrosio, hoy Santuario Nacional, que fue destruido en octubre de 1869 por un incendio al parecer provocado.

Ya en el siglo XX, la guerra civil de 1936 no deja, en cuanto a incendios se refiere, prácticamente huella en Valladolid. Sin embargo, en la madrugada del 5 de abril de 1939, cuatro días después del fin de la contienda, un devastador incendio destruía gran parte del edificio de la Universidad. Aunque la noticia fue silenciada por la prensa local a causa de la censura, los indicios de que el incendio había sido provocado –se inició en varios puntos a la vez, en dependencias ocupadas por servicios ajenos a la función docente– parecen claros.

De la misma forma que comenzó, la dictadura se despediría en Valladolid con un incendio de grandes proporciones, uno de los peores que se recuerdan en la ciudad. En plena Transición y en un ambiente de extrema conflictividad política y laboral (una huelga en FASA-Renault seguida por la mayor parte de los trabajadores de la plantilla, con cierre de la factoría y 40 despidos incluidos), la madrugada del 30 de octubre de 1974 se producía un incendio que se saldaría con 10 muertos, 31 heridos y la destrucción de 10.000 de los 62.800 m^2 que ocupaba la fábrica, y en el que nuevamente diversos indicios –el lugar y el momento en que se desencadenó el incendio, la rapidez de su propagación y la existencia de amenazas previas– llevaron a apuntar la hipótesis de sabotaje, si bien ni la policía ni el juez encontraron responsables. Solamente cinco años después de este suceso, y en el mismo contexto de agitación política y sindical de la Transición, la ciudad vuelve a ser testigo de la violencia política a través de los numerosos incidentes protagonizados por los grupos de ideología extrema, que tienen uno de sus más graves exponentes en el incendio del edificio de la sede del partido Movimiento Comunista de Castilla y León, en la calle Matías Sangrador n.º 5, ocurrido en la madrugada del domingo 9 de diciembre de 1979, que se saldó con la muerte de dos personas y el destrozo de todo el inmueble, y que fue reivindicado por un comando antimarxista.

Calor y alimento

Prácticas tan cotidianas como preparar los alimentos o calentar la vivienda para mitigar el frío y la humedad de los inviernos vallisoletanos están en el origen de buena parte de los siniestros que padece la ciudad a lo largo de su historia. Y es que las chimeneas fueron siempre una de las mayores fuentes de riesgo, a pesar de que la preocupación por su buena construcción y por su correcto mantenimiento estuvo presente a lo largo de los siglos.

La Provisión Real que Felipe II dirige a la ciudad el 13 de octubre de 1561, pocos días después del incendio del 21 de septiembre, alerta sobre la necesidad de adoptar una serie de medidas preventivas, entre las que figura la de que «los asientos y caños de las chimeneas que no se puedan açer sin bista de oficiales». También su limpieza será objeto de atención permanente. Los maestros veedores de la cofradía de San José, acompañados por dos responsables del Consistorio, tenían la obligación de comprobar una vez al año si las chimeneas estaban deshollinadas o no y si los hornos, fraguas y forjas estaban hechos según ordenanza, una costumbre que permanecerá, casi sin interrupción, hasta el fin del Antiguo Régimen y aún después. Ya en el siglo XIX, la preocupación por las chimeneas se recogerá en ordenanzas como las del año 1886, que en su capítulo octavo, «Precauciones contra incendios», dedican 9 artículos a la construcción y buen mantenimiento de chimeneas, hogares y salidas de humos. No era baladí esta preocupación. Todavía a principios de la década de

1970 las chimeneas son responsables de más de la mitad de los incendios que padece Valladolid, panorama que cambiará con rapidez al ser sustituidos la leña y el carbón por el gas y por otras fuentes de energía derivadas del petróleo.

Trabajo

También la forma en la que se desarrollaron buena parte de las actividades laborales de los habitantes de la ciudad implicó siempre un elevado riesgo de incendio. La intervención del fuego en la mayoría de los procesos artesanales e industriales, unida a la ubicación de los talleres en el centro de la ciudad y a la falta de delimitación de los espacios de vivienda y trabajo (a menudo compartidos), así como las escasas medidas de seguridad laboral observadas, están en la base de muchos de los incendios que padece la ciudad, como el de la calle Cantarranas de 1798, que se declaró después de que un latonero estuviera fundiendo metales durante tres días ininterrumpidamente, sin uso de forja ni fragua, sirviéndose tan solo de una cocina.

Por más que el Ayuntamiento intentara acabar con estas prácticas, su éxito fue siempre escaso. Aunque en 1787 un informe del procurador del Común recuerda que después del gran incendio ocurrido en la acera de San Francisco en el año 1695 se había acordado que cereros, confiteros y tintoreros construyeran sus hornos fuera de los barrios y se derribasen todos los que hubiera dentro de la ciudad, un siglo después los hornos de estos oficios continuaban en el casco urbano. Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para ver cómo, con la implantación del modelo de ciudad burguesa, todas aquellas actividades consideradas insalubres o peligrosas van abandonando paulatinamente el centro de la ciudad en cumplimiento de los sucesivos bandos y ordenanzas. Las antes mencionadas de 1886 establecen la prohibición de mantener en la población establecimientos dedicados a fabricar o almacenar sustancias potencialmente peligrosas (pólvora, fuegos artificiales, petróleo, alquitrán, pez, resinas, maderas, carbón leña o paja), debiendo obtener licencia de la autoridad, previo informe facultativo, las fraguas, obradores y hornos de distintos oficios para su funcionamiento, como ya habían preceptuado las ordenanzas de 1853. Los testimonios del malestar que causaba entre los vecinos el riesgo que comportaban estas actividades se manifiestan tanto en forma de denuncias ante el propio Ayuntamiento como en forma de pleitos ante la Justicia. Aunque estas acusaciones están presentes en todas las épocas (uno de los ejemplos más tempranos de estas quejas es el caso de Juan Fernández, vecino de la calle Zúñiga, quien en 1526 denuncia ante la Chancillería a su vecino Francisco Jiménez porque «mata e chamusca muchos puercos para vender junto con las dichas sus casas, de donde se podría recrescer daño e aprenderse fuego en ellas»), aumentan en la segunda mitad del siglo XVIII de la mano del espíritu reformista de la Ilustración y se intensifican notablemente a mediados del siglo XIX, a partir de la sucesiva publicación de bandos y ordenanzas, momento en que ya arrecian las protestas vecinales.

Fiesta y diversión

La fascinación por el fuego y la costumbre de engalanar Valladolid con luminarias en días señalados fue también origen de algunos incendios que ha sufrido la ciudad. Porque el fuego en sus distintas formas, desde las luminarias hasta el lanzamiento de voladores y fuegos artificiales o las siempre presentes hogueras, ha sido un ingrediente fundamental en los festejos a lo largo de los siglos, junto con los toros, la música, la danza, las mascaradas, las comedias y entremeses, los juegos de cañas, las procesiones y otras formas de expresión y divertimento. En pocos momentos de su historia ha vivido Valladolid un ambiente festivo comparable al de la primavera de 1605, cuando la Corte de la Monarquía Hispánica festejó el nacimiento y bautismo del heredero de la corona, el futuro Felipe IV. Los libros de actas del Concejo cuentan cómo Valladolid vivió una fiesta continua durante los meses de abril y mayo de aquel año, con el fuego presente a través de luminarias en la práctica totalidad de las celebraciones. Ante tales prácticas, la probabilidad de incendios era muy alta, como sucedió la noche del viernes 8 de abril, en que el tejado de la torre de la iglesia del monasterio de San Benito se incendió a causa de las luminarias.

No serían estas las únicas fiestas en honor del rey Felipe IV en las que el fuego tuvo una intervención destacada. En 1660 la ciudad le obsequió con un monte de fuego que se quemó en la plaza de San Pablo, aunque en esta ocasión no hubo incendio alguno. Esta tradición lúdica se mantendrá durante los siglos XVIII, XIX y XX a través de los fuegos artificiales que han acompañado todas las grandes celebraciones. La visita del general Espartero con motivo de la inauguración de las obras del ferrocarril en Valladolid, culminó con una espléndida sesión de fuegos artificiales en la plaza Mayor que el general pudo contemplar al concluir el banquete de gala que se ofreció en su honor en la casa consistorial.

Pero, además de en la fiesta cortesana, el uso del fuego está también presente en los festejos y diversiones populares, cuya iniciativa corre a cargo de los vecinos, lo que, por tanto, les hace más difíciles de controlar. Este riesgo no pasó desapercibido para el corregidor Francisco Javier de Azpíroz, que en su frustrado Reglamento para evitar y apagar los fuegos en la ciudad de Valladolid del año 1791 ya tomaba medidas contra «…el abuso de las fogatas u hogueras que frecuentemente se hacen en las calles y la bulliciosa diversión con que los muchachos arrojan inconsideradamente los tizones y la paja de los gergones…». Desde entonces hasta hoy, la preocupación por las hogueras populares ha sido una constante en los gobiernos municipales.

Urbanismo

Pero para comprender la incidencia del fuego en nuestra ciudad hay que tener en cuenta un último factor: el urbanismo vallisoletano, caracterizado por la alternancia de calles estrechas en las que se aprietan las casas, apoyadas a veces unas en

otras, con grandes espacios conventuales y nobiliarios dotados de patios y huertos urbanos que actúan como cortafuegos. A esto se une la forma en la que se construyen los edificios, cuya estructura consiste en vigas y postes de madera que a menudo traspasan los muros medianeros, penetrando en los edificios colindantes. Esto explica, en buena medida, la facilidad de propagación del fuego en la ciudad, al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando la madera será sustituida por el hormigón y el acero como elemento estructural fundamental.

La lucha contra el fuego en el Antiguo Régimen

Los moros obligados al fuego

Al igual que Medina del Campo, Zamora, Burgos o Segovia y otras ciudades y villas castellanas, Valladolid responde a los frecuentes incendios que la asolan dotándose, a finales de la Edad Media, de un retén de vecinos encargados de luchar contra el fuego. Este colectivo, que ya es mencionado en el libro de actas del Concejo del año 1497 (el más antiguo de los conservados), estaba compuesto por treinta carpinteros musulmanes, a los que en los documentos se denomina «los moros obligados al fuego» y cuyo deber era acudir con sus herramientas a «matar» los incendios que surgían en la villa «en oyendo las campanas o en siendo llamados» por el Concejo. A cambio de sus servicios, recibían un pago en metálico (la modesta cantidad de 3000 maravedís anuales para todo el colectivo) y otro en especie: la exención del impuesto de aposento, una contribución destinada a sufragar los gastos de las frecuentes estancias de la Corte en la villa, que constituían una pesada carga para los vecinos, especialmente para aquellos con un menor nivel de ingresos.

Valladolid contó con una importante comunidad de mudéjares al menos desde mediados del siglo XII. Sus miembros –a los que se conocerá como moriscos a partir de su conversión forzosa a la fe católica en 1502–, suman a comienzos del siglo XVI unas 500 personas, cifra que se incrementará en la segunda mitad de la centuria con la llegada de otros venidos del reino de Granada, deportados a Castilla a causa de la rebelión de las Alpujarras. Casi todos los moros de Valladolid eran artesanos, y buena parte de ellos carpinteros, hasta el punto de que la comunidad musulmana monopolizaba, en el siglo XV, los trabajos de construcción en la villa. Es su pericia constructiva lo que convierte a los carpinteros musulmanes en los más indicados para luchar contra el fuego puesto que, dado que el sistema más eficaz para atajarlo es el establecimiento de cortafuegos mediante el derribo total o parcial de los edificios colindantes a los siniestrados, nadie mejor para derribar un edificio que quien sabe cómo construirlo. Este es el origen de la vinculación entre los

servicios de extinción de incendios y los peritos en el arte de la construcción, una tradición que se ha perpetuado en nuestra ciudad hasta finales del siglo XX a través de la dependencia orgánica del cuerpo de bomberos del arquitecto municipal.

Los libros de actas del Concejo proporcionan abundante información sobre la composición, obligaciones y funcionamiento del colectivo. Sus integrantes estaban obligados a vivir dentro del barrio de Santa María (la antigua morería), a señalar las puertas de sus casas con las armas de la villa para que en todo momento se pudiese saber quiénes eran y a firmar una carta de obligación en la que reconocían su compromiso de ir a apagar los fuegos con las herramientas que habían recibido del Concejo y de cuya posesión daba fe el escribano municipal. De su organización nos habla un acuerdo municipal de 1604, adoptado durante la estancia de la Corte en Valladolid, que constituye una de las principales regulaciones del colectivo de toda la Edad Moderna. Los treinta matafuegos se distribuyen en tres cuadrillas de diez hombres a cargo cada una de un *cuadrillero*, responsable tanto del personal como del material. El acuerdo detalla también las herramientas que deben portar los carpinteros: 15 de ellos hachas de pico, 3 hachas de corte y martillo, 4 mazos de apoyar y los 8 restantes azadones de pala estrecha y peto corto. Además, el acuerdo dispone también el nuevo material que se debe confeccionar para luchar contra el fuego: 30 herradas marcadas con las armas de la ciudad, 30 sogas y 6 jeringas o aguatochos, que se han de repartir por los conventos y monasterios de la ciudad.

El interés de este acuerdo reside en que recoge una sistematización de todos los útiles que se manejan en el momento para luchar contra el fuego en sus dos estrategias: el aislamiento mediante la creación de cortafuegos y el enfriamiento mediante el aporte de agua. Para la creación de cortafuegos se utilizan hachas, mazas y azadones. Las hachas de pico son imprescindibles para la destrucción de las estructuras de madera de los edificios, mientras que hachas de martillo, mazas y azadones son utilizadas para la demolición de los morteros y otros materiales que rellenan esas estructuras. Por lo que respecta a la segunda de las estrategias, la principal dificultad de este sistema reside en hacer llegar el agua a la base de las llamas. Esa es la razón de que cada herrada vaya acompañada de una cuerda (que ayudaría a transportar el agua a los pisos elevados) y de ahí los seis aguatochos o jeringas que se compran, que permiten impulsar el agua a cierta distancia. Aunque la responsabilidad de que estas herramientas estuvieran a punto correspondía a los cuadrilleros, en un inteligente ejercicio de prevención se dispone que se custodien en conventos y monasterios repartidos por la ciudad: seis jeringas y seis de las herradas en el convento de San Francisco, en la plaza Mayor, el lugar más céntrico y de mayor riesgo potencial por la concentración de talleres artesanales existentes en su entorno y en el que estaban situadas también las casas del Consistorio. El resto de las herradas se reparten entre la Casa Profesa (hoy iglesia de San Miguel), la Compañía de Jesús (colegio de San Ambrosio, en la actual calle de El Santuario), el convento de la Trinidad (que estaría en la actual calle María de Molina) y el de San Agustín, a razón de cuatro herradas a cada uno, más otras seis para el convento de la Merced (que, de haberse conservado, estaría en la actual calle del mismo nombre).

Muchos y conocidos son los incendios que padece Valladolid durante este período. Ninguno tan famoso ni de tan honda repercusión económica, psicológica y también urbanística como el acaecido la madrugada del 21 de septiembre de 1561. Un incendio que se inició hacia las dos de la mañana en la casa del platero Juan de Granada, en la confluencia de las actuales calles de Macías Picavea y de la Platería y que, avivado por el viento, destruyó a lo largo de dos días 440 de las 670 casas que existían en una extensa área de la villa, la de mayor dinamismo, en la que se concentraba la actividad artesanal, mercantil y política. Las peticiones de socorro de la villa fueron contestadas por el rey Felipe II con un plan ambicioso que, más allá de la mera reconstrucción de las casas quemadas, consistió en la edificación de una nueva ciudad con arreglo a una traza y montea nuevas (planimetría y alzado) que el rey encargó al arquitecto Francisco de Salamanca. Un plan que sí, por un lado, significó el nacimiento de la nueva ciudad renacentista, con un urbanismo brillante y trascendente, que se convertirá en modelo para otras ciudades de las dos orillas del mundo hispánico, por otro supuso la alteración de las complejas estructuras de propiedad preexistentes, el endeudamiento del Concejo y el incremento de la presión fiscal sobre los habitantes de la villa a causa de la imposición de una sisa sobre la carne y el vino por importe de la muy cuantiosa suma de 300.000 ducados, necesaria para poder hacer frente al pago de las expropiaciones del suelo y a la construcción de los nuevos edificios.

Alarifes y carpinteros: los cofrades de San José

Después de la expulsión del año 1610, los treinta carpinteros moriscos son sustituidos en su papel de matafuegos por veinte maestros de obras cristianos. El acuerdo que firman con la ciudad mantiene unas condiciones de servicio similares a las de sus predecesores: están obligados a apagar los fuegos que surjan en la villa con las herramientas que les proporcione el Concejo y la puerta de sus casas será identificada por una tablilla con las armas de la ciudad. A cambio, siguen disfrutando del privilegio de la exención del impuesto del aposento, pero dejan de recibir pago en metálico por sus servicios, lo que se compensa mediante la entrega de dos de los toros que se lidien en cada una de las corridas que se celebren en la plaza Mayor y con otros complementos que serán objeto de defensa por parte de la cofradía de San José de la iglesia de Santiago, en la que se hermanan estos carpinteros: cobrarán por la inspección de los tablados que se montaban en la plaza Mayor para acoger a los espectadores en todas las fiestas y espectáculos, y la prerrogativa de que los veedores encargados por el Concejo de supervisar la fábrica del yeso de la ciudad, de vital importancia en la construcción, sean elegidos entre los treinta carpinteros.

La lucha contra el fuego en los siglos XVII y XVIII se sigue basando en el uso combinado de los procedimientos de sofocación por enfriamiento y el aislamiento

mediante la creación de cortafuegos. Hasta la generalización del uso de las bombas hidráulicas a mediados del siglo XVIII (que en Valladolid se retrasará hasta el año 1788), las herramientas empleadas en ambos procedimientos seguirán siendo las tradicionales, muy sencillas, apenas evolucionadas desde la época romana: herradas, cántaros y aguatochos o jeringas para el primer sistema, y hachas, arpones o bicheros, picos, palas y otras herramientas similares para el segundo.

Pero aunque la responsabilidad sobre la extinción de los incendios recayera en el grupo de los obligados al fuego, lo limitado de su capacidad de actuación frente a la magnitud de estas catástrofes hacía necesario recurrir a todos los medios disponibles, fueran naturales o sobrenaturales, para su extinción. La costumbre de llevar los santos hasta el lugar de los incendios y pedir por su intercesión para acabar con las llamas es de sobra conocida a lo largo de toda la Edad Moderna. Ventura Pérez se hace eco en varias ocasiones en su diario de la forma en la que los santos son llevados a los incendios que ocurren en la ciudad, como sucedió el día 24 de septiembre de 1736 cuando se quemó la casa de Galván Boniseni, en el que la Virgen de San Lorenzo fue llevada a la calle Zúñiga pidiendo su intercesión para librar a la ciudad de semejantes desgracias.

Junto a lo sobrenatural, lo terrenal. Cuando se declaraba un incendio, todo el vecindario era en realidad llamado a participar en las tareas de extinción. Los vecinos acudían de forma espontánea, adelantándose muchas veces a los matafuegos, en una clara manifestación de solidaridad, pero también en defensa de los propios intereses porque, dada la voracidad del fuego y la facilidad de su propagación, todo incendio podía acabar convirtiéndose en un problema común. No hay incendio en el Antiguo Régimen en el que no se aprecie de alguna forma la solidaridad. Es este sentimiento el que, al oír el grito de «¡Vecinos que nos quemamos todos!», mueve a Manuel Cabreiro, un vecino del corral de la Copera, a saltar de la cama y bajar a ayudar en las tareas de extinción del fuego declarado en la calle de Cantarranas en la noche del día 19 de septiembre de 1789; o el que, en el incendio de la calle de los Torneros del 25 de julio de 1761, lleva a regidores, maestros de obras, religiosos (recoletos, capuchinos, jesuitas y franciscanos) y a multitud de hombres y mujeres a echar mano de toda suerte de utensilios disponibles, incluidas las vasijas que se vendían en las cercanas tiendas de la Plaza, para intentar sofocar el fuego, que amenazaba con extenderse al vecino convento de San Francisco.

Las reformas ilustradas

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la responsabilidad en la lucha contra el fuego, que desde el siglo XV había correspondido en exclusiva al Concejo y al corregidor como su máximo representante, será compartida con otros organismos. Los Alcaldes del Crimen de la Real Chancillería verán reforzadas sus competencias

en todos los asuntos de gobierno y policía (en los que estaban comprendidas la prevención y la extinción de los incendios), que ahora se consideran, conforme al espíritu ilustrado, una de las bases en las que se asienta el bienestar de la ciudad. A ellos se une, desde 1786, la Junta General de Policía, formada por individuos procedentes de ambas magistraturas, más un representante de la Real Sociedad Económica. De esta forma, los Alcaldes del Crimen son quienes asumen en estos años tanto la iniciativa en los trabajos de extinción de los fuegos como la apertura posterior de causas para averiguar su origen y depurar, en su caso, las responsabilidades, o adoptar las providencias necesarias para la seguridad de los bienes y las personas.

Pero la efectividad de la acción de estas instituciones se verá lastrada por los continuos conflictos de competencias que las enfrentan, cuyo máximo exponente será el fracaso en el intento de crear el primer reglamento para prevenir y extinguir los incendios de la ciudad, redactado por el corregidor en el año 1791.

En síntesis, el reglamento desgranaba en sus trece capítulos una serie de medidas encaminadas, de acuerdo con su título de *Reglamento para evitar y apagar los fuegos en Valladolid*, tanto a prevenir como a extinguir los incendios. Cinco de los capítulos estaban dedicados a la prevención de los incendios mediante la obligación de adoptar ciertos hábitos de higiene y la prohibición de actividades potencialmente peligrosas (obligación de mantener limpias las chimeneas y los hornos, prohibición de sacar braseros, barreños o vasijas con lumbre a los balcones de las casas, prohibición de fogatas y hogueras en las calles, obligación de almacenar los materiales combustibles en las casas en determinadas condiciones de seguridad y, por fin, prohibición de almacenar pólvora en las casas, salvo en pequeñas cantidades, y de tirar cohetes o fuegos artificiales).

Los ocho capítulos restantes centraban su atención en la extinción de los incendios, distribuidos a su vez en tres grupos. En primer lugar, tres capítulos estaban dedicados a la prevención de la extinción (la forma en que deben tocar las campanas para que pueda identificarse correctamente el lugar siniestrado; la obligación de los vecinos de iluminar las calles contiguas a la casa siniestrada si el fuego se declaraba por la noche y la obligación de los aguadores de acudir con sus caballerías a los incendios, dejando por las noches las cargas llenas). Otros cuatro capítulos estaban destinados a delimitar las responsabilidades de los intervinientes en los fuegos (el corregidor, máximo responsable, el maestro mayor como encargado de la custodia de la bomba y del resto del material, los maestros de obras como obligados a acudir a apagar los fuegos y los regidores, diputados y procuradores del común encargados de garantizar la seguridad de las personas y de los bienes durante las labores de extinción).

Ciertamente, el reglamento del corregidor Azpíroz era, tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista formal, muy inferior al reglamento aprobado en Madrid en el año 1789. Pero, con todo, constituía una recopilación de unas cuantas medidas de probada utilidad y necesidad. Pero, en su redacción, el reglamento del corregidor Azpíroz silenciaba en todo momento la competencia de los Alcaldes del Crimen, atribuyendo la única responsabilidad sobre la prevención y extinción de los incendios –y también sobre el manejo de la bomba– al Concejo,

y la máxima autoridad al corregidor. Ese será el verdadero motivo de su fracaso. Valladolid tendrá que esperar hasta el año 1842, ya durante el reinado de Isabel II, para ver publicado su primer reglamento contra el fuego.

Muchos son los incendios que afectan a la ciudad a lo largo de este período. A los conocidos de la acera de San Francisco (1695), calle de Chapuceros (1732), casas del Marqués de Valverde y Galván Boniseni (1736), callejón de los Torneros (1761), calle de los Gallegos (1770), calle de Cantarranas (1798) e iglesia de la Vera Cruz (1806), se suman los ocurridos durante la ocupación francesa (convento de la Trinidad Calzada, casa de la Inquisición) y seguramente muchos otros de los que no tenemos noticia debido a la pérdida de las fuentes documentales.

La lucha contra el fuego en la Edad Contemporánea

El siglo XIX: hacia la creación de un servicio municipal

Las profundas transformaciones sociales, políticas y económicas que traen consigo la superación del Antiguo Régimen y la implantación del Estado Liberal en el siglo XIX se traducirán en la creación de un verdadero servicio municipal de incendios, que deja de depender del auxilio vecinal para constituirse en una compañía organizada.

Aunque los primeros intentos no se hacen esperar (el 29 de julio de 1833, después de un incendio en la calle de las Parras, el comisario de incendios Manuel Fernández Vítores propone «la creación de una compañía de bomberos a egemplo de las que han formado otras capitales», dotada de un reglamento similar a los de los Ayuntamientos de Madrid, Barcelona, Sevilla o Granada), lo cierto es que el afán de conseguir un servicio de extinción a la altura de la ciudad presidirá todo el siglo y se traducirá en una sucesión de compañías reguladas por unos reglamentos en los que se trata de dar forma a un cuerpo de bomberos integrado en algunos momentos por personal voluntario, en otras ocasiones por miembros de la Milicia Nacional, y en la mayoría de los casos por peones, jardineros y distintos obreros municipales, que no tendrá un verdadero carácter profesional hasta el siglo XX.

En junio de 1841, poco después del derrumbamiento de la torre de la catedral, se publica el *Reglamento para la organización de una Compañía de Bomberos, Maniobreros y Auxiliares para Incendios de la ciudad de Valladolid*, antesala de la formación –un año después– de la primera compañía de bomberos. Tenía una estructura militar, a cargo de la Milicia Nacional, y otra civil, cuyo máximo responsable era el arquitecto municipal. La Sociedad de Seguros Mutuos de Valladolid –que se había creado en 1832, a imitación de las existentes en otras ciudades– se ocupaba de la financiación, papel en el que tendrá un claro protagonismo a lo largo de todo el siglo XIX.

Con la supresión de la Milicia Nacional, el 25 de abril de 1845 se aprobó un nuevo reglamento organizativo, en el que se refuerza la autoridad al Ayuntamiento, siendo designado el alcalde como máximo responsable y como director el arquitecto municipal. El reglamento de 1850, que incide en el papel del Ayuntamiento, establece el carácter voluntario –sin remuneración alguna– de sus integrantes.

En el Bienio Progresista vuelve a adquirir protagonismo la reaparecida Milicia Nacional en la compañía de bomberos junto con la Sociedad de Seguros Mutuos. Sin embargo, la pasividad de la compañía ante los incendios provocados durante los motines del pan, e incluso la sospecha de implicación de alguno de sus integrantes en los disturbios, provoca su disolución y la creación de una nueva compañía con personal asalariado, al tiempo que se constituye una comisión –la Comisión Mixta de Incendios– formada por regidores y miembros de las distintas aseguradoras de la ciudad, para la formación de un nuevo reglamento. Sin embargo, la endémica falta de medios del Consistorio comprometerá el éxito de esta comisión.

En el año 1891 el Ayuntamiento compra cinco nuevas bombas para los depósitos de la ciudad. Con la aprobación de los reglamentos de 1892 y 1895 se atisba ya la aparición de un verdadero Cuerpo de Bomberos con avances significativos. El nuevo cuerpo, que queda bajo la supervisión de la Comisión de Obras y al mando del arquitecto municipal, está dividido en dos brigadas: la brigada o distrito de la Plaza, con parque en Mostenses y depósito en Doctrinos, y la brigada o distrito de la Audiencia, con parque en Arrepentidas y depósitos en Las Parras y Cárcel Municipal. A pesar de todo, su eficacia seguirá dejando mucho que desear.

Juan Agapito y Revilla (1900-1939)

El inicio de la nueva centuria coincide con la toma de posesión como arquitecto municipal de Juan Agapito y Revilla (Valladolid, 1867-1944), verdadero responsable de la modernización del cuerpo de bomberos. A lo largo de los casi cuarenta años en los que ocupa la jefatura del servicio, este adquiere un verdadero carácter profesional merced a la adecuación de su organización, de sus medios humanos y de su equipamiento a los nuevos tiempos y a las necesidades de la ciudad.

Un mes después de su toma de posesión, el arquitecto publicaba sus *Instrucciones especiales para el Cuerpo de Bomberos de Valladolid* (5 de abril de 1900), en las que, además de reorganizar el personal en dos brigadas, de explicar el orden de formación, las señales del cuerpo o la forma correcta de utilizar las bombas, introduce nociones sobre los principios generales de la extinción de incendios, que divide en operaciones preliminares, reglas generales de ataque y operaciones complementarias. Veinte años más tarde, publica el *Reglamento del cuerpo de Bomberos y sus Reglas Generales del Servicio*, que, con ligeras variaciones introducidas en el año 1931, se mantendrá en vigor hasta el 1973. Entre otras novedades, el nuevo reglamento trajo consigo una mayor disciplina y profesionalización de sus integrantes, que pasan a

ser considerados funcionarios municipales, que ingresan por oposición y reciben una remuneración por el desempeño de su trabajo.

De forma paralela, Agapito y Revilla impulsa la renovación del material, a la que concede especial importancia en la modernización del servicio. Las herramientas y equipos utilizados en la lucha contra el fuego experimentan en este período grandes avances. Las bombas de brazal y de vapor y las primitivas escalas de madera dejan paso a las modernas autobombas y autoescalas, a la vez que hacen su aparición nuevos instrumentos de probada utilidad, como máscaras y extintores, que formarán parte del equipo básico de los profesionales. A la vez, se racionaliza su uso con la unificación de los antiguos depósitos de material de Arrepentidas, Las Parras, Mostenses, María de Molina, Cárcel y Doctrinos en un único parque de bomberos que se sitúa en la parte trasera del Ayuntamiento, en la plaza de la Rinconada. Agapito es, además, pionero en la costumbre de realizar en la plaza Mayor maniobras y exhibiciones, así como presentaciones al público de los vehículos recién adquiridos, que se convertirán en práctica habitual en el siglo XX.

A lo largo de todo este período tienen lugar, junto a multitud de siniestros de pequeña importancia, algunos incendios relevantes, como los que asolaron diversas fábricas de harinas durante los motines del pan de 1856, el que acabó con el antiguo edificio de la Academia de Caballería en 1915 o la terrible explosión del polvorín del Pinar de Antequera del año 1940, que dejó 116 fallecidos y 75 heridos, y que constituye el incendio más mortífero de cuantos se tiene noticia en nuestra ciudad.

De mediados del siglo XX al siglo XXI

El extraordinario incremento de población y las profundas transformaciones socioeconómicas experimentadas por la ciudad a partir de mediados del siglo XX han tenido una lógica repercusión en la composición y actividad del cuerpo de bomberos que, de enfrentarse casi exclusivamente al fuego, pasa a ocuparse de todo tipo de siniestros: los bomberos rescatan personas accidentadas en sus viviendas, socorren a víctimas de tráfico e intervienen en situaciones de riesgo ocasionadas por las condiciones meteorológicas, fundamentalmente tormentas, riadas y heladas. Además, y como consecuencia de la ausencia de normativa específica sobre prevención de incendios en empresas, durante las décadas de los 70 y 80 se enfrentan a los abundantes accidentes que suceden en industrias y locales comerciales, entre los que se cuentan grandes siniestros como el de la factoría FASA en 1974, que se saldó con 10 fallecidos y 31 heridos, o el incendio de la discoteca Siete Siete, donde perdieron la vida cuatro personas, dos de ellos bomberos.

Para dar respuesta a las nuevas necesidades, se acometen reformas en todos los órdenes: se dota al Cuerpo de una nueva normativa, de nueva estructura orgánica, y se produce un notable incremento de efectivos, a la vez que se moderniza el equipamiento. El ya obsoleto reglamento elaborado por Juan Agapito y Revilla en 1920 es

sustituido por el nuevo *Reglamento del Cuerpo de Bomberos* del año 1973, en el que se declara que el objetivo del Cuerpo de Bomberos es el salvamento de personas y propiedades en la extinción de incendios y prestar auxilio en inundaciones, hundimientos y otros siniestros que puedan ocurrir dentro del término municipal. El mando del Cuerpo sigue siendo ostentado por el alcalde, mientras que la dirección técnica corresponde al arquitecto municipal y la inspección del material al ingeniero industrial municipal. Componen el cuerpo personal práctico (subjefe, capataces, bomberos de primera y de segunda) y personal de servicios auxiliares. Todos ellos tendrán el carácter de funcionarios municipales, y siempre que se hallen de servicio serán considerados como agentes de la autoridad municipal. En cuanto a su dotación, se observa un incremento sostenido de plantilla a lo largo de todo el período, desde los 73 efectivos del año 1975 a los 96 del año 1985 y los 179 de los años noventa.

Otro tanto se puede decir de la modernización y sistematización del material. El parque de La Rinconada, incapaz ya de acoger a los modernos vehículos y de dar respuesta a las necesidades de una ciudad en expansión y de un cuerpo cuya formación y protocolos de actuación han cambiado, es sustituido por los modernos de Las Eras (1973) y Canterac (1985).

En la actualidad, el Servicio de Extinción de Incendios, Salvamento y Protección Civil está integrado dentro del Área de Seguridad del Ayuntamiento de Valladolid, junto con la Policía Municipal. Su máximo responsable es el alcalde, al que le siguen el director del Área de Seguridad y el jefe de la secretaría ejecutiva del área, siendo su responsable directo el director del servicio. Su personal, nunca tan bien formado como ahora, está volcado en las labores de prevención y dedica buena parte de su jornada laboral a la formación continua y a la divulgación a través de cursos, visitas a sus instalaciones, simulacros de intervención y publicaciones, como *El ABC del rescate vial*, manual elaborado por varios bomberos municipales.

Todo ello, unido a las más de dos mil intervenciones que realizan anualmente desde sus parques de Las Eras y Canterac, convierte al Servicio de Extinción de Incendios, Salvamento y Protección Civil en uno de los servicios más valorados por los ciudadanos de Valladolid, reconocimiento que se ha visto materializado con la concesión de la Medalla de Oro de la ciudad en el año 2015. El impacto de la situación económica de los últimos años, tanto en el número de sus efectivos como en la modernización de su flota de vehículos, unido a la actualización y ampliación de sus instalaciones con un tercer parque, son los retos a los que este cuerpo se enfrenta en un futuro inmediato.

Siendo jueves, 10 de noviembre,
festividad de San León Magno,
papa y doctor de la Iglesia,
se terminó de imprimir en los talleres de
la imprenta municipal.


ISBN 978-84-16678-11-2-0
9 788416 678110


REAL ACADEMIA DE LA CONCEPCIÓN
REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN


EspañaDuero
Grupo Unicaja